

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Las representaciones de la crisis de 2001 en el cine
documental argentino**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Teresa Álvarez Martín-Nieto

Directores

**Marisa González de Oleaga
Julio Montero Díaz**

Madrid, 2018



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

*Las representaciones de la crisis de 2001 en el cine documental
argentino*

Autora:

TERESA ÁLVAREZ MARTÍN-NIETO

Directores:

MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA
UNIVERSIDAD DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

JULIO MONTERO DÍAZ
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (UNIR)

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN
ORTEGA Y GASSET

DOCTORADO EN AMÉRICA LATINA CONTEMPORÁNEA

Tesis Doctoral

**LAS REPRESENTACIONES DE LA CRISIS EN EL CINE DOCUMENTAL
ARGENTINO**

Autora:

TERESA ÁLVAREZ MARTÍN-NIETO

Directores:

**MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA
UNIVERSIDAD DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)**

**JULIO MONTERO DÍAZ
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (UNIR)**

Madrid, 2016

A mi padre.

Aprovecho este espacio para agradecer a mi familia y amigos el apoyo que me han dado a lo largo de los cuatro años que me ha llevado hacer este trabajo. Sois todo lo que necesito.

Sería injusto no resaltar el aliento de mis compañeras de doctorado RORAIMA ESTABA y BELÉN ÁVALOS. A vosotras os debo haberme aproximado a una América Latina que no aparece en los libros de historia ni en los medios de comunicación.

Gracias infinitas a toda la gente que, desinteresadamente, me ayudó los meses que estuve en Argentina y que han nutrido esta investigación. Con ejemplos como el vuestro el mundo es mejor.

Por último, y porque lo mejor hay que dejarlo para el final, agradezco la dedicación de mis directores de tesis, MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA y JULIO MONTERO DÍAZ, su acompañamiento durante todo este tiempo y las enseñanzas transmitidas. Ojala que se me haya pegado algo de vosotros.

ÍNDICE

ABSTRACT	11
RESUMEN	17
INTRODUCCIÓN	23

PARTE I **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

I.- REPRESENTAR EL PASADO. MEMORIA, HISTORIA Y DOCUMENTAL EN ARGENTINA

1. LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS COLECTIVAS. UNA APROXIMACIÓN	43
2. LAS RELACIONES ENTRE LA HISTORIA Y LA MEMORIA	50
3. LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO EN EL DISCURSO FÍLMICO	56
4. EL CINE DOCUMENTAL COMO DISPOSITIVO DE MEMORIA	61
5. EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO Y LA EXPERIENCIA ARGENTINA	68

ANÁLISIS PROSOPOGRÁFICO

II.- EL RELEVO GENERACIONAL EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO

1. MIRADAS MÚLTIPLES Y DIVERSAS	77
2. LOS DOCUMENTALISTAS DE LA CRISIS	81
3. EL RENOVADO CINE MILITANTE ARGENTINO	85
3.1. Los inicios	87
3.2. La explosión	89
3.3. El giro institucional	92
4. LOS REALIZADORES INDEPENDIENTES	95
4.1. Interpretar la crisis	95
4.2. Evolución de géneros y formatos	98
5. SÍNTESIS	100

PARTE II **ANÁLISIS FÍLMICO**

I.- ESCENAS DE UN ESTALLIDO. EL REGISTRO DOCUMENTAL DEL 19 Y 20 DE DICIEMBRE DE 2001 Y LA RENOVACIÓN DEL CINE MILITANTE ARGENTINO

1. LOS HECHOS	103
2. LOS AUTORES	106
2.1. <i>Cine Insurgente</i>	107
2.2. <i>Ojo obrero</i>	109
2.3. <i>Venteveo Vídeo</i>	110
2.4. <i>Asociación de documentalistas (Adoc)</i>	111
3. LOS TEXTOS	112

3.1. <i>Las Madres en la rebelión popular</i>	115
3.2. <i>Argentinazo, comienza la revolución</i>	122
3.3. <i>La bisagra de la historia</i>	128
3.4. <i>Por un nuevo cine, en un nuevo país</i>	133
4. SÍNTESIS	139

II.- LAS CAUSAS DE LA CRISIS. VISIONES EN TORNO A LA DEUDA EXTERNA ARGENTINA

1. LOS HECHOS	143
2. LOS AUTORES	148
2.1. <i>Diego Musiak</i>	148
2.2. <i>Jorge Lanata</i>	150
3. LOS TEXTOS	151
3.1. <i>La mayor estafa al pueblo argentino</i>	154
3.2. <i>Deuda, quién le debe a quien</i>	161
4. SÍNTESIS	167

III.- RESPUESTAS AL NEOLIBERALISMO. DE LA RESIGNIFICACIÓN DE VIEJAS RESISTENCIAS A LA EMERGENCIA DE NUEVOS ACTORES SOCIALES

1. PIQUETEROS. PROTAGONISTAS DE UNA RENOVADA PROTESTA SOCIAL	
1.1. LOS HECHOS	173
1.2. LOS AUTORES	176
A) <i>Grupo Primero de Mayo</i>	176
B) <i>Malena Bystrowicz y Verónica Mastro Simone</i>	178
C) <i>Lorena Riposati</i>	180
1.3. LOS TEXTOS	181
A) <i>Matanza</i>	183
B) <i>Piqueteras</i>	190
C) <i>Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad</i>	198
4. SÍNTESIS	205
2. EMPRESAS RECUPERADAS. LA AUTOGESTIÓN FRENTE AL DESEMPLEO	
2.1. LOS HECHOS	209
2.2. LOS AUTORES	213
A) <i>Daniele Incalcaterra</i>	214
B) <i>Darío Doria</i>	215
C) <i>Ernesto Ardito y Virna Molina</i>	217
2.3. LOS TEXTOS	218
A) <i>Fasinpat, fábrica sin patrón</i>	220
B) <i>Grissinópolis, el país de los grissines</i>	226
C) <i>Corazón de fábrica</i>	232
4. SÍNTESIS	240
3. CARTONEROS. EL SÍMBOLO DE LA DECADENCIA DE UN PAÍS	
3.1. LOS HECHOS	245
3.2. LOS AUTORES	248
A) <i>A. Cacopardo, I. Jelichek, P. Spinelli, A. Irigoyen y E. Mignogna</i>	248
B) <i>Ramiro García, Sheila Pérez Giménez y Nahuel García</i>	250
C) <i>Ana Gershenson</i>	252
3.3. LOS TEXTOS	254
A) <i>Cartoneros de Villa Itatí</i>	255

B) <i>El tren blanco</i>	262
C) <i>Caballos en la ciudad</i>	270
3.4. SÍNTESIS	278
 4. ASAMBLEAS POPULARES. DEL 'QUE SE VAYAN TODOS' AL OCASO DE LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE LA CLASE MEDIA	
4.1. LOS HECHOS	283
4.2. EL AUTOR	286
A) <i>Gustavo Laskier</i>	286
4.3. EL TEXTO	288
A) <i>Colegiales, asamblea popular</i>	288
4.4. SÍNTESIS	296
 IV.- LA HUELLA DE LOS AUSENTES. REPRESIÓN POLICIAL Y GATILLO FÁCIL DURANTE LA CRISIS DE 2001	
1. LOS HECHOS	299
2. LOS AUTORES	300
2.1. <i>Sebastián Menassé, Florencia Gemetro, Mariano Tialdi y Carolina Golder</i>	301
2.2. <i>Francisco Matiozzi</i>	302
2.3. <i>Diego Ceballos</i>	304
2.4. <i>Miguel Mirra</i>	306
3. LOS TEXTOS	308
3.1. <i>19/20</i>	310
3.2. <i>Pochormiga</i>	317
3.3. <i>Fusilados en Floresta</i>	324
3.4. <i>Darío Santillán, la dignidad rebelde</i>	332
4. SÍNTESIS	338
 V.- LOS QUE PERDIERON. EMPOBRECIMIENTO, DESINTEGRACIÓN SOCIAL Y DESIGUALDAD TRAS LA QUIEBRA NEOLIBERAL	
1. LOS HECHOS	341
2. LOS AUTORES	345
2.1. <i>Ulises Rosell</i>	346
2.2. <i>Jorge Gaggero</i>	349
2.3. <i>Diego Gachassin, Marcelo Burd y Eva Poncet</i>	351
3. LOS TEXTOS	353
3.1. <i>Bonanza, en vías de extinción</i>	355
3.2. <i>Vida en Falcon</i>	360
3.3. <i>Habitación disponible</i>	367
4. SÍNTESIS	375
 VI.- ESTÉTICA DE LA CRISIS. ARTE POLÍTICO Y ACTIVISMO CULTURAL EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES	
1. LOS HECHOS	379
2. LOS AUTORES	382
2.1. <i>Alejandro Fernández Mouján</i>	382
2.2. <i>Sergio Morkin</i>	385
3. LOS TEXTOS	387
3.1. <i>Espejo para cuando me pruebe el smoking</i>	388
3.2. <i>Oscar</i>	396
4. SÍNTESIS	403

VII.- LA CRISIS COMO CATALIZADOR: EL REGRESO A LA REALIZACIÓN DOCUMENTAL DE FERNANDO SOLANAS	
1. EL AUTOR	407
2. LOS TEXTOS	411
2.1. <i>Memoria del saqueo</i>	414
2.2. <i>La dignidad de los nadies</i>	423
2.3. <i>Argentina latente</i>	429
3. SÍNTESIS	435
CONCLUSIONES	441
FUENTES	461
I. BIBLIOGRAFÍA	461
1. FUENTES PRIMARIAS	461
1.1. Entrevistas	461
1.2. Noticias, crónicas y textos de opinión publicados en prensa	461
1.3. Obras literarias y testimoniales	463
2. FUENTES SECUNDARIAS	463
2.1. Monografías y estudios críticos	463
2.2. Capítulos de libros y artículos de revistas especializadas	473
2.3. Catálogos, bases de datos y páginas web de documentalistas	481
II. FILMOGRAFÍA	483
1. PELÍCULAS DEL CORPUS	483
2. PELÍCULAS CITADAS	488
3. SERIES DE TV CITADAS	495
4. PROGRAMAS DE TV CITADOS	496
III. ENTREVISTAS DE ELABORACIÓN PROPIA	497
ANEXOS	503
Anexo I: Fichas de análisis. Una explicación	503
Anexo II: Ejemplo de fichas de análisis utilizadas	507
Ficha de análisis estructural y formal	507
Ficha de análisis de personaje	508
Ficha de análisis de testimonio	509

Representations of the 2001 crisis in Argentinean documentary cinema

The entry of Argentina into the XXI century coincided with one of its major crises. This period brought with it an increase in cinema production in the country, especially in the documentary area. The production of this work responded both to the incidence on the public sphere of the decomposition of neoliberalism and the level of adaptation of the documentary as recognisable as a device to represent the historical reality. Some documentaries were distinguished by their capacity to evoke and offer the viewers determined images of the 2001 crisis. These recreations responded to the use of a specific cinema discourse which, through its narrative structures and specific cinematographic forms and, the result of specific production and descriptive conditions, distinguished them from other contemporary films.

This research has addressed how these recreations from Argentinean documentaries recreated the 2001 crisis. Its principal objective consisted of determining whether these narrations constructed common images regarding this historical world, as well as what were the narrative and cinematographic strategies used to produce the discourse. From this general objective other specific finalities arose. In the first place, this thesis has tried to identify the themes which were most repeated in the films and establish if these were coincident. In the second place, it endeavoured to access the narrative structures of the films selected and to verify whether they present regularities. This objective included examining the characters of the narratives, determining the role of each one and explaining how they are defined. The third specific objective consisted of studying the modalities of documentary representation used to evoke the 2001 crisis and establish what similarities and differences were derived from the films studied. Within this intention were included the rhetorical components present in the narrations and, specifically, the visual metaphors which appeared and the functions these fulfilled. Finally, a fourth specific objective consisted of accessing the biographies of the directors responsible for the films analysed. This information involved the search to find out the production conditions on which the works selected were based and how these shaped the content. Both itineraries endeavoured to confirm whether it is possible to understand those responsible for the representations of the 2001 Argentinean crisis as a uniform group of producers with their own characteristics differentiated from the previous generations of Argentinean documentary creators.

In order to achieve these objectives, 28 documentaries were studied made between 2002 and 2012. The choice of this time framework responded to the concentration of the greatest number of documentary productions on the Argentinean crisis during this period, as well as the historical reality created by the films. In addition, in order to configure the sample, the relevant conditions of the documentaries were taken into consideration. This aspect was determined after carrying out an approximation to the dissemination and the repercussion of the national documentary production carried out in those years. Moreover, the methodology chosen was the analysis of content. The choice of this technique was due to the fact that it facilitates access to the information which all texts conceal in their expression. In order to correctly register and interpret this data, three analysis dossiers were made. These responded to a study of the form and structure of the documentaries, to an approximation to the subjects who appeared and a review of the testimonies included, respectively. The unit of analysis used was the sequence. Likewise, in order to access the fourth specific objective the in depth interview was chosen.

The analysis of the works chosen confirmed that the Argentinean documentary generated different representations of the 2001 crisis. However, this research has shown that common images were constructed regarding this historical reality, and these are present in all the films studies. This is the case of those responsible for and the depositaries of the negative consequences of neoliberalism, which is carried out through a binomial and opposition relationship. Those responsible for the crisis are shaped by the Argentinean political, economic, judicial and trade union power and by the first world countries, international organisms and multinational corporations. These elites are accused of imposing neoliberalism on the country, of betraying the voters, being corrupt, losing values and, above all, benefiting from pillaging its resources. In order to achieve this, the images choose to silence them so that they are outlined through the mentions that they receive from other characters or from the narrators of the films. Furthermore, the depositaries of the crisis are included in the figure of the Argentinean “people”, constituted by the middle class and the popular classes of the country. This victim of the crisis is projected as an actor lacking responsibility in the crisis. An Argentinean “people” which is shown as bearing a latent power, which maintains values and carries out valid endeavours apart from the State. Thus, the documentaries analysed disseminate the idea that it was the sole player able to promote the Argentinean recuperation, a reconstruction which is projected as possible.

Although other images do not appear in the totality of the documentaries studied, they do appear in the majority. These are the representations which focus on the present time of the crisis and which are distinguished by their fragmented nature, as well as by the fact that they stress a specific category of the situation whose conclusions do not extend to the rest. These appeal to events (such as the milestone of December 19 and 20, 2001), to persons (personal histories of the depositaries of the crisis) whose experiences reflect problems which revealed this situation (like the rise of the disintegration of the Argentinean social structure, the new “poor” or the increase in inequality) and collective subjects (social resistance to the aforementioned model). These last representations are those which have priority. For this, the resistance to opposition to neoliberalism is constructed through the self-management involved, as supplementary factors of State inaction.

A third group of images are outstanding due to their minority character as they are present only in a reduced group of the films analysed. These are responsible for giving explanations concerning the crises, its logic and its functioning. On the one hand, these representations are inclined to go in depth into the reasons for the failure of neoliberalism and for defending the postulates of the Theory of Dependence and the doctrine of the first Peronism, making neoliberalism responsible for the disintegration of the social structure developed in Argentina from 1945. On the other hand, the explanation of the crisis of 2001 is also addressed superficially, representations which are restricted to framing it temporarily (as a catalyst which left a historical period behind which extended from 1976 to 2001) and to justify their appearance as a consequence of the economic and political model developed in Argentina in the same years, and which are not evaluate. In these cases the incorporation of the historical context functions in order to associate dictatorship and democracy and in order to update their main characters, to make them valid at the time of the narrations.

Among the minority images are also the recreations of the victims of neoliberalism who do not consider themselves as such (nor are they presented to the viewers in this way). Their political and ideological aspects are not shown, neither is their identification as regards political parties or social organisations shown. On the contrary, stress is placed on projecting the individual dimension of the main characters, through their day by day activities, which makes it possible to verify that they do not seek to improve their situations, but that they assume their conditions as excluded from the system with naturalness and without regretting what happens to them.

In order to provide these images with sense, it has been verified that thematic axes, narrative structures and coincident stylistic methods are used in the documentaries. This regularity begins with the themes which are most repeated in the films: the crisis of representation which was developed in Argentina at the beginning of the century, the State repression of the social protest which took place in this context, the popular resistance which arose in opposition to neoliberalism and the most used profiles of the main characters. With regard to their narrative and formal proposals, the similarities are repeated in the work of the youngest directors, who are configured as a conglomerate differentiated from the films of the documentary directors of previous generations. Thus, the narration of the heirs of the militant documentary and the Argentinean political and social cinema coincide in the components which make up their narrative structure (domination of linearity, the internal organisation in three acts and closed, happy ends) and the construction of the characters (through a binomial scheme and of opposition where the subjects are constructed as collective heroes, forged through a subjective stamp), but they fork in the formal components which they use. In the first case the development of the modes of documentary representations is hybrid, there are different cinematographic sub-genres and they are skilled with the aesthetic which is similar to the television report. These strategies explain the dominant presence of the archived material in an ironic and critical sense such as with the hand-held camera, which is perceived in the register and montage, generating different metaphors. Moreover, the works which continue Argentinean political and social cinema give priority to the use of the direct style and the interactive mode as formulas of representation. This preference leads to the domination of the register of images which follow space-time relationships, to the detriment of causality. The interactive mode leads to reflection on the subjectivity of the characters especially through the interview. In this the space-subject binomial is reproduced and the taking of declarations through intimate close-ups, a predominance which relegates archive material to a secondary level. More ground-breaking are the documentaries of the directors linked to the New Argentinian Cinema (NCA). In these cases the narrative structures do not present a plot directed at a situation, but they stand out as they develop events out of time, their endings are blurred and they do not establish explicit conclusions. The construction of the characters is also special. Heroic representation is not fostered but a choice is made to show individual stories. Characters who have singular and striking characteristics, thus the work of the documentary director consist of making these credible. At formal

level, these films also present several features in common. Among these the conception of the camera as a research tools should be highlighted, a decision which explains that the dominant mode of representation is direct cinema, a modality which is developed in almost an extreme fashion as the stories lack archive images and almost present no added resources. Among the exceptions the music inserted is outstanding, which links them to the films of fiction. In the same way, the universe to which the characters belong and the situation of social exclusion they suffer are facilitated through the mise-en-scène, which is intensified through close-ups and in detail interspersed with wide shots.

The classification and construction of these images has responded, above all, to the different types of audiences to which the documentaries were aimed (the main characters of the stories, the generalist audience which attended alternative films or contemplative and commercial spectators), as well as the objectives pursued by their directors (from making known a specific reality through entertainment to encouraging the awareness of the spectators and making them reflect on the historical world shown, promoting their vote for the political option they defended, generating empathy and identification through the subjects shown, capitalising on the area of justice, obtaining yield through the films or breaking with previous cinematography).

Finally, the review of the representations of the 2001 crisis produced by the Argentinean documentary has confirmed the rise of a new generation of directors in the country, with their own characteristics and distinguished from the members of the preceding generations of documentary directors in the country. Thus, these are directors born in the sixties and seventies, mainly in the city of Buenos Aires, who are distinguished by their specialisation (they have specific cinematographic training), professionalization (they have continued to produce documentaries although this activity does not constitute their livelihoods), institutionalization (they have organised and have argued for economic funds from the State) and by having evolved through the use of different cinematographic genres and audio-visual formats.

Las representaciones de la crisis de 2001 en el cine documental argentino

La entrada de Argentina en el siglo XXI coincidió con una de sus mayores crisis. Este periodo trajo consigo el incremento de la producción cinematográfica del país, especialmente de su vertiente documental. La elaboración de estos trabajos respondió tanto a la incidencia que en la esfera pública supuso la descomposición del neoliberalismo, como al grado de adecuación que tuvo el documental en tanto reconocido dispositivo de representación de la realidad histórica. Unas cintas que se distinguieron por su capacidad de evocar y por ofrecer a los espectadores determinadas imágenes sobre la crisis de 2001. Tales recreaciones respondieron al uso de un discurso fílmico específico que, a través de estructuras narrativas y formas cinematográficas concretas y, resultado de unas condiciones productivas y enunciativas específicas, las distinguió de otras películas coetáneas.

La presente investigación ha abordado cómo recrearon la crisis de 2001 esas representaciones provenientes del documental argentino. Su objetivo principal ha consistido en determinar si esos relatos construyeron imágenes comunes a propósito de dicho mundo histórico, así como cuáles fueron las estrategias narrativas y cinematográficas utilizadas para elaborar sus discursos. De este propósito general se han desprendido otros fines específicos. En primer lugar, esta tesis ha buscado identificar los temas que más se repetían en las películas y establecer si estos eran coincidentes entre sí. En segundo lugar, ha querido acceder a las estructuras narrativas de las cintas seleccionadas y verificar si presentaban regularidades en común. Este objetivo ha incluido la indagación en los personajes de los relatos, determinar el rol que cada uno de ellos ocupaba y explicar cómo aparecían perfilados. El tercer objetivo específico ha consistido en estudiar las modalidades de representación documental que han utilizado para evocar la crisis de 2001 y en establecer qué semejanzas y diferencias se derivaban de las películas estudiadas. Dentro de este propósito se han incluido los elementos retóricos presentes en los relatos y, en concreto, las metáforas visuales que aparecían y las funciones que estas han cumplido. Por último, un cuarto objetivo específico ha consistido en acceder a las biografías de los directores responsables de las películas analizadas. Unas informaciones en las que se ha buscado, por un lado, conocer las condiciones de producción en las que se han basado los trabajos seleccionados y, por otro, cómo estas han configurado su contenido. Ambos itinerarios han querido confirmar si se puede entender a los responsables de las representaciones de la crisis de

2001 argentina como un grupo homogéneo de realizadores, con características propias y diferenciadas de las generaciones anteriores de documentalistas argentinos.

Para alcanzar estos objetivos se han estudiado 28 documentales, que fueron elaborados entre los años 2002 y 2012. La elección de dicho marco temporal ha respondido a la concentración, durante tal periodo, del mayor número de producciones documentales sobre la crisis argentina, así como a la realidad histórica que recrearon las cintas. A su vez, para la configuración de la muestra se ha tenido en consideración la condición relevante de los documentales. Este aspecto ha quedado determinado tras llevarse a cabo una aproximación a la difusión y a la repercusión de la producción documental nacional desarrollada en esos años. Por su parte, la metodología elegida ha sido el análisis de contenido. La elección de esta técnica se ha debido a que facilita el acceso a la información que todo texto oculta en su expresión. Para el correcto registro e interpretación de dichos datos se han elaborado tres fichas de análisis. Las mismas han respondido a un estudio de la forma y estructura de los documentales, a una aproximación de los sujetos que aparecían y a un recorrido por los testimonios incluidos, respectivamente. La unidad de análisis utilizada ha sido la secuencia. Para acceder al cuarto objetivo específico se ha optado por la entrevista en profundidad.

El análisis de los trabajos seleccionados ha confirmado que el documental argentino generó distintas representaciones sobre la crisis de 2001. No obstante, de la presente investigación se ha desprendido que se construyeron imágenes comunes sobre dicha realidad histórica, las cuales están presentes en todas las películas estudiadas. Es el caso de la representación de los responsables y de los depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo, que se lleva a cabo a través de una relación binomial y de oposición. Los responsables de la crisis son conformados por el poder político, económico, judicial y sindical argentino, por los países del primer mundo, organismos internacionales y corporaciones multinacionales. A estas élites se las acusa de imponer el neoliberalismo en el país, de traicionar a los votantes, corromperse, perder valores y, sobre todo, de beneficiarse del saqueo de sus recursos. Para ello, las imágenes optan por silenciarlos, de modo que son perfilados a través de las menciones que reciben de otros personajes o de los narradores de las cintas. Por su parte, los depositarios de la crisis se engloban en la figura del “pueblo” argentino, constituido por la clase media y las clases populares del país. Esta víctima de la crisis es proyectada como actor carente de responsabilidad en la misma. Un “pueblo” argentino que se muestra como portador de un poder latente, que mantiene valores y lleva a cabo

iniciativas válidas al margen del Estado. De ahí que los documentales analizados difundían la idea de que era el único actor capaz de promover la recuperación argentina, una reconstrucción que es proyectada como posible.

Otras imágenes, si bien no aparecen en la totalidad de los documentales estudiados, sí lo hacen en la mayoría. Se trata de las representaciones que ponen el foco en el momento presente de la crisis y que se distinguen por su carácter fragmentado, así como por hacer hincapié en una categoría concreta de la coyuntura cuyas conclusiones no se extienden al resto. Estas categorías apelan a acontecimientos (como el “hito” del 19 y 20 de diciembre de 2001), a individuos (historias personales sobre los depositarios de la crisis) cuyas experiencias reflejan problemáticas que destapó dicha coyuntura (como el auge de la desintegración de la estructura social argentina, los “nuevos pobres” o el aumento de la desigualdad) y a sujetos colectivos (resistencias sociales al citado modelo). Estas últimas representaciones son las que priman. Para ello, las resistencias de oposición al neoliberalismo son construidas, a través de la autogestión que conllevan, como fenómenos supletorios de la inacción estatal.

Un tercer grupo de imágenes destacan por su carácter minoritario, por estar presentes solo en un grupo reducido de las cintas analizadas. Son las encargadas de dar explicaciones en torno a las crisis, a su lógica y su funcionamiento. Estas representaciones se inclinan, de un lado, por profundizar en las motivaciones de la quiebra neoliberal y por defender los postulados de la Teoría de la Dependencia y la doctrina del primer Peronismo, responsabilizando al neoliberalismo de la desintegración de la estructura social desarrollada en Argentina a partir de 1945. De otro lado, también se aborda la explicación de la crisis de 2001 de manera superficial, representaciones que se limitan a enmarcarla temporalmente (como catálisis que dejó atrás un periodo histórico que se extendió entre 1976 y 2001) y a justificar su surgimiento como consecuencia del modelo económico y político desarrollado en Argentina entre los mismos años, que no se entra a valorar. En estos casos la incorporación del contexto histórico funciona para asociar dictadura a democracia y para actualizar a sus protagonistas, hacerlos vigentes en el momento presente de los relatos.

Entre las imágenes minoritarias también se encuentran las recreaciones de las víctimas del neoliberalismo que no se conciben a sí mismas (ni así se presentan a los espectadores) como tales. De ellas no se muestran sus aspectos políticos e ideológicos, tampoco su identificación a partidos políticos u organizaciones sociales. Por el contrario, se hace hincapié en proyectar la dimensión individual de los protagonistas,

por medio de sus actividades cotidianas, lo que permite constatar que no buscan mejorar su situación, sino que asumen su condición de excluidos del sistema con naturalidad y sin lamentar aquello que les sucede.

Para dotar de sentido a estas imágenes, se ha constatado el uso en los documentales de unos ejes temáticos, estructuras narrativas y propuestas estilísticas coincidentes. Esta regularidad comienza por los temas que más se reiteran en las cintas, siendo la crisis de representación que se desarrolló en Argentina a principios de siglo, la represión estatal frente a la protesta social que se produjo en ese contexto, las resistencias populares que surgieron en oposición al neoliberalismo y el perfil de sus protagonistas los más utilizados. En relación a sus propuestas narrativas y formales, las semejanzas se reiteran entre los trabajos de los realizadores más jóvenes, que se configuran como un conglomerado diferenciado de las cintas de los documentalistas de generaciones anteriores. Así, los relatos de los herederos del documental militante y del cine político y social argentino coinciden en los elementos que componen su estructura narrativa (domina la linealidad, la organización interna en tres actos y los finales cerrados y felices) y la construcción de los personajes (a través de un esquema binomial y de oposición donde los sujetos son contruidos como héroes colectivos, forja que se fabrica a través de una impronta subjetiva), pero se bifurcan en los elementos formales que utilizan. En el primer caso se desarrollan de manera híbrida los distintos modos de representación documental, los diferentes sub-géneros cinematográficos y domina la estética similar al reportaje televisivo. Estas estrategias explican tanto la presencia dominante del material de archivo en sentido irónico y crítico como la cámara en mano, que se percibe en el registro y en el montaje, generando diferentes metáforas. Por su parte, los trabajos que continúan el cine político y social argentino priman el uso del estilo directo y del modo interactivo como fórmulas de representación. Esta preferencia provoca que domine el registro de imágenes que siguen relaciones espacio-temporales, en detrimento de la causalidad. Por su parte, el modo interactivo promueve el reflejo de la subjetividad de los personajes sobre todo a través de la entrevista. En ella se reproduce el binomio espacio-sujeto y la toma de las declaraciones a través de planos cortos e intimistas, un predominio que relega al material de archivo a un segundo plano. Más rupturistas son los documentales de los realizadores vinculados al Nuevo Cine Argentino (NCA). En estos casos las estructuras narrativas no presentan una argumentación dirigida a una meta, sino que destacan por desarrollar los acontecimientos de manera atemporal, por sus finales desdibujados y por no establecer

conclusiones explícitas. La construcción que se lleva a cabo de los personajes también es singular. En ella no se promueve la representación heroica sino que se opta por mostrar historias individuales. Unos personajes que poseen características singulares y llamativas, por lo que el trabajo de los documentalistas consiste en hacerlos creíbles. A nivel formal, estas cintas también presentan varios rasgos en común. Entre ellos destaca la concepción de la cámara como herramienta de investigación, decisión que explica que el modo de representación dominante sea el cine directo, una modalidad que se desarrolla de manera casi extrema, pues los relatos carecen de imágenes de archivo y casi no presentan recursos añadidos. Entre las excepciones destaca la música insertada, que los ligan a los filmes de ficción. Del mismo modo, el universo al que pertenecen los personajes y la situación de exclusión social que padecen son facilitados a través de la puesta en escena, que es intensificada mediante planos cortos y en detalle intercambiados con imágenes de largo alcance.

La clasificación y construcción de estas imágenes ha respondido, sobre todo, a los distintos tipos de públicos a los que iban dirigidos los documentales (los protagonistas de los relatos, el público generalista que acudía a espacios alternativos o los espectadores contemplativos y comerciales), así como a los objetivos que perseguían sus directores (desde dar a conocer una realidad concreta a través del entretenimiento hasta fomentar la toma de conciencia de los espectadores, pasando por hacerlos reflexionar sobre el mundo histórico representado, promover su voto a la opción política que defendían, generar empatía e identificación por los sujetos proyectados, instrumentalizar el ámbito de la justicia, obtener rentabilidad a través de las cintas o romper con la cinematografía previa).

Finalmente, el recorrido por las representaciones de la crisis de 2001 que elaboró el documental argentino ha confirmado el surgimiento de una nueva generación de realizadores en el país, con características propias y que se distingue de los miembros de las generaciones precedentes de documentalistas del país. Así, se trata de realizadores nacidos en los años 60 y 70, mayoritariamente en la ciudad de Buenos Aires, que se distinguen por su especialización (cuentan con formación cinematográfica específica), profesionalización (han continuado produciendo documentales, aunque esta actividad no constituye su medio de vida), institucionalización (se han organizado y han disputado fondos económicos al Estado) y por haber evolucionado a través del uso de distintos géneros cinematográficos y formatos audiovisuales.

INTRODUCCIÓN

I.

La película *Los otros* (2001), dirigida por Alejandro Amenábar, fue consagrada como la gran vencedora de la XVI edición de los premios Goya. La cinta obtuvo ocho de los 15 galardones a los que optaba, incluidas las categorías más importantes, como mejor película, director y guión original. Sin embargo, el evento, que se celebró en el madrileño Palacio Municipal de Congresos Campo de las Naciones la noche del 2 de febrero de 2002, tuvo otro correlato. El mismo, de carácter político, miró hacia Argentina y la delicada situación económica, social y política que este país atravesaba, por lo que numerosas referencias se dirigieron a ella. El actor Leonardo Sbaraglia y el director Marcelo Piñeyro fueron algunos de los que se pronunciaron al respecto. No obstante, el principal elogio procedió del intérprete Juan Diego Botto, también de origen porteño, que defendió la industria cinematográfica de este país del Cono sur latinoamericano y subrayó que “en Argentina todo se devalúa, menos su cine”¹.

Estas declaraciones engloban algunos de los cambios que, en paralelo a la mayor crisis generada en el país, la conocida como crisis de 2001, experimentó la producción cinematográfica argentina a finales del siglo XX y principios del XXI. El giro pudo constatarse a nivel cuantitativo, a través del crecimiento del número de películas nacionales estrenadas². Este, a pesar de que la oferta cinematográfica continuó siendo mayoritariamente foránea³, se tradujo en un auge de la presencia de la producción argentina sobre el total de las proyecciones en cines comerciales⁴, así como en un aumento del número de espectadores de estos films⁵. Los cambios fueron también cualitativos, mediante la renovación formal de las propuestas narrativas que estas

¹ Mantilla, J.R. y Mora, M. (2002): “Amenábar arrasa en los Goya”, *El País*, edición del 3 de febrero. Disponible en <http://goo.gl/fMKP7S>. Consultado el 7 de junio de 2016.

² Entre 1996 y 2005 en Argentina se estrenaron una media anual de 45 películas de producción nacional. Esta cifra fue de una media de 20 títulos durante la década anterior (Iammarino, 2005: 2).

³ En 1994 se estrenaron 171 películas en Argentina. De ellas, 112 procedían de EEUU, 51 de otros países y 8 de Argentina. Con la llegada del nuevo siglo se constata el auge de la producción nacional. Así, de las 226 películas estrenadas en 2001, 106 procedían de Estados Unidos, frente a 75 de otros países y 45 cintas argentina. Durante los años de la crisis se mantuvo esta tendencia. En 2002 se estrenaron 226 películas de las que 109 eran estadounidenses, 56 de otros países y 37 argentinas. Por su parte, en 2003 hubo 221 estrenos, de los que 111 eran películas estadounidenses, 64 procedían de otros países y 46 eran de producción local (Deisica, 2012a).

⁴ Entre 1996 y 2005 la cuota media de pantalla de la producción nacional en las salas de cine argentinas fue del 20%. La cifra supera al 5% registrado en 1994 y al 14% de 1995 (Deisica, 2012b).

⁵ El número de espectadores de películas argentinas tocó fondo en el año 1991, cuando registró 17 millones de entradas vendidas, desde los 52 millones de cota máxima que se produjeron en 1987. Por el contrario, entre 1997 y 2004 los consumidores de cine nacional crecieron y se mantuvieron estables, en torno a los 35 millones (González, 2015: 82).

vertían, independientemente de que procedieran de la ficción o del documental⁶. En este último caso, las modificaciones supusieron que el cine documental argentino entrara en una nueva etapa de su historia. De hecho, este periodo encontró en la crisis uno de sus epicentros temáticos y sobre ella versaron numerosas representaciones ofrecidas por tales productos culturales. Un tema que ha sido recurrente a lo largo de la historia del cine documental de carácter mundial desde la crisis de 1929⁷. Acotando al caso argentino, la justificación de la elaboración de estos trabajos radicó en tres pilares principales. De un lado, destacó la incidencia que en la esfera pública supuso la descomposición del neoliberalismo y sus consecuencias sociales. De otro, fue importante el grado de adecuación del documental como dispositivo de representación de dicha realidad histórica. Por último, estas cintas funcionaron como mecanismo de defensa de una postura política que manifestaba los puntos de vista de los realizadores, a través de un mayor contenido social y dramático.

El estallido popular registrado a lo largo y ancho del país durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 se configuró como el catalizador que visibilizó la grave situación económica, política y social que atravesaban los argentinos, cuyos primeros síntomas se habían hecho patentes a partir de la segunda mitad de la década de los años 90, a través de la desaceleración económica y del auge de la protesta social. Dentro del orden económico, las movilizaciones de finales de diciembre de 2001 supusieron la quiebra del modelo neoliberal que había comenzado en la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y que se había intensificado durante la gestión de Carlos Menem (1989-1999). Tales protestas dieron lugar a la renuncia del titular de Economía, Domingo Cavallo, y a la caída del gobierno del entonces presidente de la República, Fernando de la Rúa. A estas decisiones siguieron el anuncio de suspensión de pagos de la deuda externa contraída y el fin del régimen de convertibilidad, sistema implantado diez años atrás y que se caracterizó por la paridad cambiaria entre el peso argentino y el dólar estadounidense. El saldo cuantitativo de esas prácticas se resumió en una deuda de más de 165.000 millones de dólares comprometidos con acreedores externos, una tasa de desempleo del 25% y la mayor cantidad de población en situación de pobreza e indigencia de la historia argentina. Del mismo modo, la crisis política e institucional se

⁶ El nuevo régimen creativo se constató principalmente en la ficción, a través de las películas que buscaban romper con las representaciones que tenían lugar en el cine tradicional y comercial de la década anterior (Aguilar, 2006).

⁷ Los trabajos documentales que se aglutinaron en esta práctica se basaron en el realismo y en la intención de representar la realidad tal y como era (Breschand, 2004: 8).

evidenció en la Cámara de Diputados del Congreso de la Nación Argentina, ya que allí asumieron hasta cuatro presidentes distintos en apenas diez días. Una situación de inestabilidad y falta de credibilidad en los representantes que se había confirmado en las urnas meses antes y que se resumió en la frase “Que se vayan todos (QSVT)”, eslogan de los cacerolazos que miles de argentinos protagonizaron en esos días y germen de las protestas que se repitieron insistentemente a lo largo del año 2002. Esta última variable de la crisis, su componente social, puso de manifiesto un aumento significativo de la participación ciudadana en la esfera pública y el surgimiento de nuevos actores sociales, como las asambleas populares, los clubes de trueque o las empresas recuperadas; y una mayor visibilidad hacia otros ya existentes, como piqueteros y cartoneros.

Esta triple dimensión de la crisis tuvo lugar en un contexto caracterizado por la velocidad a la que se producían los acontecimientos, pues se concentraron en un periodo de tiempo de poco más de un año. De hecho, a pesar de que sus primeros signos comenzaron varios años antes, se considera el estallido popular de diciembre de 2001 como su punto más álgido y notorio, pues a partir de tales movilizaciones se dio lugar a sus rasgos más relevantes. Del mismo modo, y aunque durante el gobierno interino de Eduardo Duhalde (2002-2003) se sentaron las bases de la recuperación económica, su punto final se entiende a partir de la asunción de Néstor Kirchner en el cargo de presidente de la República, el 25 de mayo de 2003, ya que su llegada al gobierno coincidió con un periodo de estabilidad política, social y económica que se prolongó hasta la crisis financiera de carácter mundial que se inició en 2008.

Esta limitación temporal de la crisis de 2001, pero sobre todo su carácter urgente e inmediato, encontraron en el documental un dispositivo de representación capaz de adaptarse a los condicionantes de dicha realidad histórica. Ello se debió a los rasgos naturales de este género cinematográfico y su proceso de elaboración, más fácil y sencillo de llevar a cabo que una película de ficción, ya que requiere menos recursos y dispone de un proceso de producción y distribución más flexible, aunque este último indicador sea más acotado y, por tanto, menos eficaz en lo que respecta a su difusión. Además, y relacionado con el caso argentino, el giro en la producción documental en este país fue resultado de otros factores. En primer lugar, la crisis permitió, debido a su abaratamiento, la difusión del vídeo como formato de registro de las imágenes⁸ de dicha

⁸ Ello se debió, fundamentalmente, a los dos rasgos principales del vídeo como soporte de registro de la realidad: su condición temporal, pues impone el momento presente, y su capacidad de connotar el punto de vista del creador (Taquini, 2008: 25).

coyuntura histórica. A su vez, la accesibilidad que permitía esta tecnología, consecuencia del aligeramiento de los equipos de registro y de la facilidad de la edición de los materiales, modificó las condiciones de producción de los realizadores argentinos. De igual modo, durante esos años se produjo una política estatal de fomento a la producción cinematográfica nacional, que facilitó la elaboración y difusión de estos trabajos. Lo mismo sucedió con muchas instituciones de procedencia internacional, que se interesaron por el cine argentino y financiaron proyectos, tanto a través de la fórmula de la coproducción como, sobre todo en el caso del documental, mediante las ayudas promovidas por fundaciones. Finalmente, y procedente de las numerosas escuelas de cine que se surgieron en Argentina durante la década de los años 90, apareció una importante masa crítica de realizadores, que encontraron en el género documental una motivación para registrar e interpretar las manifestaciones de la crisis.

Estos elementos se constituyeron como factores que motivaron el auge y regeneracionismo del documental en Argentina. Un periodo que se caracterizó por ser heterogéneo en lo que a sus producciones se refiere. De un lado, destacaron las cintas que retomaron la tradición militante del documental argentino, con los desaparecidos grupo Cine Liberación y grupo Cine de la Base como principales baluartes. Realizadas desde principios de la década de los años 90 por jóvenes directores que focalizaron sus trabajos en las consecuencias del neoliberalismo en Argentina, el estallido de diciembre promovió en ellos trabajos relacionados con la reacción social y los fenómenos que de ella se derivaron. Una coyuntura que dio lugar a que los documentales de corte militante hicieran hincapié en los movimientos sociales, en la reacción de la clase trabajadora a la ruptura del neoliberalismo y en plantear el problema de la lucha de clases como motor del cambio social. Además, se trató de cintas que se distinguieron por su proceso de elaboración alternativo, pues se distribuían al margen del sistema comercial.

Por su parte, otros jóvenes realizadores que se declaraban independientes de partidos políticos y movimientos sociales optaron por representar la crisis al margen de la militancia. Estos jóvenes reflejaron en sus cintas, por un lado, características formales propias del naciente régimen creativo que fue el Nuevo Cine Argentino (NCA). También se distinguieron de los realizadores militantes en sus modos de producción y exhibición de sus trabajos, pues estos se difundieron por lo general a través de canales institucionales tradicionales. Asimismo, dentro de los nuevos realizadores hubo un tercer grupo que se caracterizó por llevar a cabo un cine social y político que mezclaba rasgos de los dos grupos anteriores. De ahí que fueran trabajos de los que se desprendía

una impronta de contra-información y planteamientos explícitos propios del documental militante en el terreno formal, pero que en líneas generales siguieron los modos de producción y difusión propios de la institucionalización.

En paralelo, la crisis de 2001 también fue representada por profesionales procedentes de otras áreas de producción discursiva, especialmente periodistas, así como por realizadores que pertenecían a generaciones anteriores del cine documental del país. Estos fueron tanto integrantes de los grupos militantes de los años 60 y 70 como miembros de la generación que, con la desintegración de la dictadura cívico-militar a principios de la década de los 80, comenzaron a plantear trabajos documentales de corte socio-político. En la mayoría de estos casos se trató de directores que contaron con financiación externa para elaborar sus trabajos y que fueron difundidos a través del circuito comercial cinematográfico.

II.

De la anterior exposición se desprende que el tema del presente trabajo constituye un ámbito amplio de abarcar, ya que desemboca en numerosos y posibles problemas de investigación. Estudiar todas estas aristas resultaría demasiado ambicioso a efectos prácticos, por lo que aquí se ha optado por indagar en el aspecto representacional en el que hicieron hincapié dichas cintas. Es decir: su contenido. En este sentido, conviene matizar que las representaciones que el documental argentino llevó a cabo sobre la crisis de 2001 no han de ser entendidas como la vuelta a la presencia de dicha realidad histórica a los ojos del receptor. Por el contrario, las películas que a continuación se analizan se distinguen por su capacidad de evocar y generar determinadas imágenes en los espectadores. Unas recreaciones que son posibles porque tales trabajos desarrollan un discurso fílmico específico que, a través de estructuras narrativas y formas cinematográficas concretas, distinguen a dichas cintas de otros trabajos coetáneos (Aprea, 2008 y 2012; De la Puente y Russo, 2007 y 2012; Amado, 2009; Schefer, 2014; Marrone, 2014).

Para entender las imágenes que los documentales construyeron de la crisis de 2001 se hace necesario analizar dichas representaciones a nivel textual. No obstante, si bien estas recreaciones se conciben como tramas que dan sentido a un universo histórico determinado, además hay que tener en cuenta que los relatos generan un efecto en los espectadores. Esta preocupación por el rol del receptor estaba presente ya en la década de los años 30, cuando Sergei Eisenstein (2001) consideró al cine, a través de su teoría

del montaje, como el medio más adecuado para despertar emoción en los espectadores e influir en sus acciones. Más tarde, disciplinas como la sociología y el psicoanálisis también se hicieron eco del aspecto receptivo de las películas y el lugar que en ellas ocupaba el espectador. En el primer caso, se consideró el cine como un medio que reflejaba los deseos, necesidades, miedos y aspiraciones sociales (Kracauer, 1985). Por su parte, autores como Christian Metz (1979) focalizaron sus reflexiones en el proceso de identificación que se genera entre los espectadores y los personajes de los filmes. Una identificación que para Jacques Aumont (1989) solo depende de la intención del director de la cinta. Estudios más recientes, que configuran la Teoría de la Recepción Cinematográfica⁹, contemplan el cine como un acontecimiento y subrayan que son las condiciones históricas, sociales, culturales, cognitivas y emocionales las que indican cómo el espectador se enfrenta al cine e interpreta sus relatos. Una interpretación en la que es importante la forma en que se visualizan los filmes y, por tanto, su modo de exhibición (Cassetti, 2007). Es por ello que, para los objetivos que aquí se contemplan, se ha de tener presente también que las particularidades discursivas de todo documental dependen de las condiciones en las que estos fueron llevados a cabo (O'Connor, 2005). Unas características de la enunciación y unos condicionantes productivos que quedan personificados tanto en las figuras de los responsables de dichos documentales y en el análisis de sus biografías, como en la aproximación a las formas de financiación, filmación y distribución que los documentales siguieron.

Expuestas estas consideraciones, el problema a abordar en las siguientes páginas se centra en analizar cómo han recreado la crisis de 2001 las representaciones del cine documental argentino. En concreto, su objetivo general consiste en determinar si los documentales seleccionados han generado imágenes comunes a propósito de dicho mundo histórico y qué estrategias narrativas y cinematográficas han utilizado para elaborar tales discursos. Un propósito general a alcanzar del que surgen varios objetivos específicos. El primero de ellos pretende identificar los temas que más se repiten en los documentales, así como si estos son coincidentes en los distintos trabajos abordados. El segundo se propone acceder a las estructuras narrativas de las cintas seleccionadas y verificar si estas presentan regularidades entre sí. Dentro de esta categoría se hace hincapié en las representaciones de los personajes y, en concreto, en establecer cuál es

⁹ Como Víctor Hernández-Santaolalla recuerda, entre los autores que componen esta tendencia destacan Francesco Cassetti, Judith Mainey Janet Staiger (Hernández-Santaolalla, 2010).

el rol que ocupan en cada relato y cómo aparecen perfilados. Como tercer objetivo específico se propone el estudio de las modalidades de representación documental que utilizan las cintas elegidas para evocar la crisis de 2001, además de abordar qué semejanzas y diferencias derivan de ellas. Asimismo, dentro de este propósito se tienen muy en cuenta los elementos retóricos presentes en los documentales y, en concreto, las metáforas visuales que aparecen y las funciones que cumplen en los relatos. Por último, el cuarto objetivo específico se encarga de analizar las biografías de los directores responsables de las películas analizadas. De la información extraída se desprenderán, por un lado, las condiciones de producción que siguieron los trabajos analizados y cómo estas condicionaron su contenido. Asimismo, y en función de los resultados, se determinará si se puede entender a los responsables de las cintas analizadas como un grupo homogéneo, con características propias y diferenciadas de los directores que integran las generaciones anteriores de documentalistas argentinos.

III.

Una vez determinados el tema, el problema y los objetivos del presente trabajo conviene explicar el periodo de análisis que sigue el mismo. En concreto, el espacio temporal que comprenden los documentales analizados se extiende entre los años 2002 y 2012. Para su delimitación se tuvieron en cuenta una serie de aspectos. El primero se justifica en que se trata del periodo de tiempo que concentra en términos cuantitativos la mayor producción de cintas documentales que versan sobre esta temática. A esta conclusión se llegó tras consultar las bases de datos online que conservan información sobre los documentales de producción argentina realizados sobre la crisis, como Internet Movie Data Base (IMDb), de ámbito mundial; y [cinenacional.com](http://www.cinenacional.com), focalizada en la cinematografía argentina. Además, se tuvieron en cuenta los trabajos financiados por el Estado argentino a través del Instituto Nacional de las Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA), que publica un listado anual con las películas que reciben ayuda de este organismo; y los catálogos de las asociaciones de carácter nacional de documentalistas argentinos. Estas son: Documentalistas Argentinos (DOCA), Realizadores de Documentales Integrales (RDI), Directores de Documentales (DOCU-DAC), Proyecto de Cine Independiente (PCI), Asociación de Documentalistas y Productores Independientes (ADN) y Directores Independientes de Cine (DIC). Del mismo modo, también se rastrearon las producciones de los realizadores que cuentan con página web.

El segundo de los criterios utilizados para limitar el periodo de análisis tuvo que ver con la realidad histórica que se representa en los documentales. De este modo, si bien los síntomas de la crisis comenzaron a notarse en Argentina desde la segunda mitad de la década de los años 90, no fue sino en las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 cuando mayor visibilidad adquirió la crisis, lo que llevó a desencadenar una intensificación de la inestabilidad social y política y un recrudecimiento de la coyuntura económica que se dilataron durante todo el año siguiente. Así, se descartaron las producciones estrenadas con anterioridad a las movilizaciones de finales de diciembre de 2001, pese a que desde los últimos años de la década de los años 90 se fueron incrementando los trabajos documentales que hacían referencia al malestar generado en el país, sobre todo los relativos a las distintas formas que adquirió la protesta social. Igualmente, aunque hay consenso a la hora de entender que la salida de la crisis y el inicio de la recuperación se produjo con el cambio de Gobierno que se llevó a cabo en Argentina a mediados de 2003, el periodo de análisis se extiende durante casi una década más. Por un lado, esta prolongación responde a la opción que siguieron muchos documentalistas de inclinarse por los circuitos comerciales de circulación. Esta decisión conllevaba la adaptación de los formatos de registro en vídeo digital a 35mm, lo que también suponía el alargamiento de los plazos de post-producción. Además, antes de ser estrenadas en cines, las cintas documentales solían recorrer un circuito de festivales, nacionales e internacionales, lo que dilataba aun más su estreno comercial. De hecho, son numerosas las películas que abordan manifestaciones de la crisis que fueron estrenadas entre los años 2004 y 2007. Por otro lado, la extensión del periodo de análisis también se justifica en que, con este alargamiento, se permite comparar la evolución experimentada por los documentales en torno al mundo histórico que representaron y si existen distinciones entre los trabajos más “pegados” temporalmente a la coyuntura de crisis y aquellos que abordan dicha realidad pasada con una mayor perspectiva histórica.

IV.

El rastreo por los sistemas de almacenamiento citados unas líneas más arriba arrojó un resultado que superaba el centenar de documentales de producción argentina focalizados en la crisis de 2001. Obtener el sentido de la totalidad de tales discursos filmicos resultaba inabarcable, por lo que se optó por indagar en un corpus de 28 trabajos. Esta muestra fue seleccionada a partir de la relevancia que desprendían las cintas. Un

indicador al que se llegó tras analizar la difusión y la repercusión que las películas generaron.

En lo que respecta a su impacto en la audiencia, la selección de la muestra de documentales tuvo en cuenta sus emisiones en televisión, su paso por festivales de cine, su estreno comercial en salas, así como su número de reproducciones en Internet. El primero de los soportes que se incluyó fue la televisión, pues este medio de comunicación tiene un alcance en Argentina del 94% de la cobertura nacional (Uganda, 2014). Así, se accedió a las programaciones de la televisión en abierto, de la Televisión Digital Terrestre (TDT) y de la televisión por cable¹⁰. Del total de programaciones ofertadas se primó la de la televisión analógica, que es la que mayor cobertura ofrece y la única de las tres que devolvía datos de audiencia cuantificados. Dentro de ella, Canal 7, de titularidad pública, se erigió como el canal que más difundió estas producciones. En concreto, se tuvo en cuenta el espacio *Ficciones de lo Real*, que entre 2007 y 2012 emitió semanalmente documentales en horario de *prime time* y ofreció gran parte de los trabajos que configuran el corpus de análisis. Así *Memoria del saqueo*, *La dignidad de los nadies* y *Argentina Latente* (Fernando Solanas, 2004, 2005 y 2007, respectivamente), *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2003), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2006), *El tren blanco* (Nahuel y Ramiro García, Sheila Pérez Giménez, 2004), *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Alejandro Fernández Mouján, 2005), *Fasimpat, fábrica sin patrón* (Daniele Incalcaterra, 2004), *Grissinópolis, el país de los grissines* (Darío Doria, 2005), *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Eva Poncet, Diego Gachassin, 2005), *Pochormiga* (Francisco Matiozzi, 2004) y *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2006) fueron los trabajos seleccionados a partir de sus resultados arrojados por este espacio, pues registraron una audiencia media de 100.000 espectadores¹¹. A su vez, y aunque su impacto en los espectadores no es de conocimiento público, también se tuvieron en cuenta las apariciones de documentales sobre la crisis de 2001 en canales pertenecientes a la televisión por cable de pago, medio cuya penetración cubre el 80% de los hogares argentinos¹². En este sentido, el canal que mayor difusión otorgó a estas cintas fue iSat, a partir de las cuales se seleccionó a *Oscar* (Sergio Morkin, 2004) y *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006).

¹⁰ Para ello, se revisaron las programaciones televisivas publicadas entre 2002 y 2012 en la edición impresa del diario *Clarín*. También se repasaron las emisiones de TDT en la revista *TDA*.

¹¹ Los datos de audiencia de la emisión de los documentales seleccionados en el citado programa fueron facilitados a la autora por la consultora Ibope.

¹² Véase: “La penetración del cable alcanza a 8 de cada 10 hogares en Argentina” (2014): Télam, 7 de abril de 2014. <http://goo.gl/fmYIKJ>

Asimismo, durante la última década el panorama televisivo de Argentina ha experimentado una segmentación por la entrada en escena de la TDT, un formato cuya cobertura ha alcanzado el 20% de la población del país (Uganda, 2014). En este sentido, Canal Encuentro e INCAA Tv, administrados por el Estado argentino, han emitido reiteradamente numerosos documentales sobre la crisis de 2001. Es por ello que se añadieron a la muestra dos títulos más, consecuencia de la emisión en ellos: *Cartoneros de Villa Itatí* (Ana Cacopardo, Andrés Irigoyen, Ingrid Jaschek, Eduardo Mignogna y Pablo Spinelli, 2003) y *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (Lorena Riposati, 2011). Estos han sido difundidos en tales canales una media de entre cinco y diez veces.

Dentro del factor de difusión, también se incluyeron los datos relativos al número de espectadores, salas y tiempo en cartel en los cines argentinos de los documentales que integran la muestra¹³, además de su recorrido previo por el circuito de festivales de cine. Según este criterio, se añadió un título más: *Deuda, quién le debe a quien* (Jorge Lanata, 2004). Este documental fue estrenado en una veintena de salas del país, permaneció en algunas de ellas más de dos meses y fue visto por aproximadamente 50.000 espectadores.

De igual modo, se analizaron los resultados que arroja la penetración de Internet en Argentina, que alcanza al 92% de su población¹⁴, y su potencial como medio de transmisión de los documentales que abarcaron la crisis de 2001. Para ello, se tomaron como plataformas de reproducción de referencia YouTube y Vimeo, a partir de las que se incluyeron los documentales *19/20* (Sebastián Menassé, Carolina Golder, Mariano Tialdi y Florencia Gemetro, 2004), *La mayor estafa al pueblo argentino* (Diego Musiak, 2002) y *Darío Santillán, la dignidad rebelde* (Miguel Mirra, 2012). Los resultados totales de estos trabajos varían, aunque en algunos casos superan las 32.000 reproducciones.

En paralelo a los criterios de difusión, se estudió la repercusión que tuvieron los documentales que representaron la crisis de 2001. Para ello, se analizó su presencia, a lo largo del periodo objeto de estudio, en la prensa del país, los resultados relevantes arrojados por Google y la bibliografía sobre el tema en la que aparecían. En lo que a la prensa argentina se refiere, se estableció una primera diferenciación, que dividía la prensa generalista, de mayor tirada y difusión, de la especializada, con menor alcance

¹³ Datos facilitados a la autora por la empresa Ultracine.

¹⁴ “Países por número de usuarios en Internet” (2016): Wikipedia. Disponible en <https://goo.gl/LXWZav>

pero más influyente entre sus lectores. De esta primera agrupación surgió un conjunto de resultados procedentes de los diarios *Clarín* y *La Nación*, las cabeceras más importantes en Argentina y cuyas informaciones son las más difundidas en el país¹⁵. A este primer grupo de diarios se agregó un tercer periódico, *Página/12*, que si bien no ocupa el tercer puesto en lo que a circulación de diarios se refiere, su inclusión responde al momento histórico de su nacimiento, en paralelo a la llegada de la democracia, y a su vocación ideológica, de distintas características a los lectores de los dos diarios anteriores. En cuanto a la prensa especializada, se analizó la presencia de los documentales sobre la crisis de 2001 en *El Amante Cine* y *Haciendo Cine*, surgidas durante la década de los años 90 e importantes difusoras del Nuevo Cine Argentino (NCA). Asimismo, se agregó una tercera revista, de mayor recorrido histórico y que en sus últimos años incluyó entre sus críticas algunos de estos trabajos: *Punto de Vista*. De igual modo, se tuvieron en cuenta los resultados de otras publicaciones especializadas en cine, pero difundidas a través de Internet. Fue el caso de *Cineismo*, *Leedor*, *Otros Cines* y *Escribiendo Cine*.

El eco que obtuvieron los documentales a través de Internet también constituyó uno de los factores de selección de los documentales que engloban el corpus de análisis. Para ello, se analizó si los mismos se valieron de una página web propia desde donde anunciarse, así como los resultados que arrojaba Google tras hacer una búsqueda sobre ellos. Se eligió este buscador porque, en el caso de Argentina, se trata de la herramienta utilizada en más del 95% de las búsquedas que se realizan (Webcertain, Comscore, 2014). Para obtener unos resultados tamizados se determinaron una serie de parámetros de búsqueda. En ella se establecieron como palabras clave el título del documental y el nombre de su director, tras lo cual se dividieron los resultados obtenidos en aquellos que pertenecían a blogs, a foros de discusión, a Google académico y, finalmente, a contenidos relevantes sobre cada uno de ellos. Una vez comparados los resultados de esta búsqueda se decidió añadir al corpus de análisis cuatro títulos más: *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2006), *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002), *Matanza* (Grupo Primero de Mayo, 2002) y *Corazón de fábrica* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2008).

En último lugar se incluyeron varios títulos de documentales de carácter militante. Por su naturaleza y modos de producción y distribución, estas cintas tuvieron

¹⁵ En 2002 estas cabeceras registraron una tirada de 400.000 y 280.000 ejemplares diarios impresos, respectivamente (Desica, 2012).

un recorrido propio de difusión, aunque también obtuvieron una importante repercusión en varios de los indicadores abordados unas líneas más arriba. Así, se tuvieron en cuenta como factores de selección los espacios de difusión alternativa en los que fueron distribuidas, los resultados de Internet que arrojaron, así como su presencia en prensa y en la bibliografía consultada al respecto. Estos documentales proceden de los grupos de documentalistas más relevantes surgidos durante la década de los años 90 y principios del siglo XX, por lo que dentro de sus producciones se seleccionaron las más significativas y relacionadas directamente con el estallido popular de finales de diciembre de 2001. Estas fueron *Las madres en la rebelión popular* (Cine Insurgente, 2002), *Piqueteros, carajo* (Ojo obrero, 2002), *La bisagra de la historia* (Venteveo Vídeo, 2002) y *Por un nuevo cine, en un nuevo país* (Adoc, 2002).

V.

En cuanto a la metodología que se siguió para acceder al sentido con el que los documentales del corpus dotaron a la crisis argentina de 2001, la misma se sustentó en el análisis de contenido desarrollado por Bernard Berelson (1952). Esta técnica de investigación hace referencia al conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos “que basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas (...), a veces cualitativas (...), tiene por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones en las que han sido producidos esos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior” (Piñuel, 2002: 1). A efectos del presente trabajo, el análisis de contenido es adecuado para hallar el sentido “que procede de las prácticas sociales y cognitivas que instrumentalmente recurren a la comunicación para facilitar la interacción” (Piñuel, 2002: 3), por lo que se convierte en una herramienta de acceso a la información que todo texto oculta en su expresión.

El análisis de contenido se distingue por incluir los siguientes pasos: el diseño del análisis del objeto de estudio, la selección de las categorías y unidades de análisis, así como la organización del sistema de recuento y medida de las mismas. En lo que respecta al primer paso, se distinguen cinco tipologías: horizontal, vertical, transversal, longitudinal y triangular. La tipología horizontal utiliza corpus extensos, para lo que se basa en análisis de contenido de tipo cuantitativo sometidos a tratamiento estadístico. Un ejemplo significativo es el trabajo de Harold Laswell (1965), en el que a partir del estudio de los símbolos políticos de los editoriales de periódicos de varios países pretendía justificar que se había desatado una revolución mundial. En el lado opuesto se

sitúa el diseño vertical, que usa muestras reducidas. Estos diseños de análisis declinan los procedimientos de muestreo y en su lugar utilizan análisis no cuantitativos, en los que se priman las relaciones, oposiciones y el contexto del objeto de estudio. A nivel cinematográfico, el trabajo de Stuart Hall (1966) sobre el uso de la violencia en el *western* es una muestra de este tipo de análisis. Por su parte, el diseño transversal consiste en seleccionar muestras del corpus que difieren entre sí y formar con ellas grupos independientes, teniendo en cuenta el momento histórico que se refleja en dichos corpus. El trabajo de Ole Holsti (1962) sobre la crisis de los misiles cubana daba cuenta de ello. En cuanto al diseño longitudinal, este se trata de un análisis de corpus en distintos momentos de su trayectoria, independientemente de que en ellos se apliquen medidas repetidas o muestras independientes. Al respecto, Amos Rapaport (1969) llevó a cabo una teoría sobre los cambios y evolución de un mismo corpus de textos, como pueden ser los editoriales de un periódico. Cierra la clasificación el quinto tipo de diseño de análisis del objeto de estudio, el triangular, que se refiere a la recogida y comparación de distintas perspectivas sobre una misma situación de comunicación, para lo que se basa en la contrastación de la descripción, explicación y evaluación de los contenidos analizados en una investigación con los de otras investigaciones independientes realizadas sobre el mismo objeto. La aproximación al plebiscito chileno publicada en José Luis Piñuel y José Antonio Gaitán (1995) con resultados de dicha campaña electoral en televisión y una encuesta a pie de calle tras su finalización ilustran este tipo de análisis de contenido.

En cuanto a selección de las categorías, en el análisis de contenido su importancia radica en que permiten que el investigador construya la mirada del objeto de estudio. Para ello, es necesario que esta cuente con vigencia en el conocimiento científico, que reside en su carácter refutable tras ser sometida a prueba. Del mismo modo, esta metodología sostiene que las unidades de análisis no han de ser independientes de su campo de aplicación, del objeto de estudio, del diseño de análisis, ni de las técnicas de medición y evaluación empleadas, por lo que se debe distinguir entre los análisis de contenido frecuenciales y los análisis de contenido no frecuenciales. El primero se divide en técnicas de medición y evaluación de tipo estadístico, donde la interpretación de las frecuencias se atiene a varias normas estadísticas, como la uniformidad, la estabilidad o la representación no desviada; y en técnicas de medición y evaluación de tipo relacional, que también pueden medir la concurrencia, pero estableciendo relaciones de asociación, equivalencia, oposición, orden o simultaneidad,

entre otras. Por su parte, el análisis de contenido no frecuencial se caracteriza por tener en cuenta la presencia o ausencia de las categorías susceptibles de estudio (Piñuel y Gaitán, 1995).

Paralelamente, todo análisis de contenido que pretenda llevar con éxito la investigación tiene que registrar los datos atendiendo a un proceso de normalización. A ella se llega a partir del sometimiento de los documentos que integran el corpus a un conjunto de procedimientos interpretativos y de técnicas de refutación, conocido como protocolo, que tiene en las fichas de análisis una guía para el registro de datos, así como para facilitar su interpretación y comprobación. Por fichas de análisis han de entenderse las plantillas que constatan los datos procedentes de la visualización de las unidades de análisis en las que se divide el corpus de la investigación. Estas deberán seguir una estructura determinada, de modo que permitan acceder al contenido del documento de la mejor manera posible. Para ello, han de comenzar por añadir las variables que se utilizan para relacionar la unidad de análisis con el resto de unidades que conforman cada ejemplar de la muestra y con todo el corpus. A continuación, se han de incluir las que apelan a los asuntos generales del segmento visualizado y terminar con las que atañen a los detalles más particulares (Piñuel, 2002: 29).

Tras esta exposición se deduce que el análisis de contenido que se lleva a cabo en este trabajo es de carácter transversal y frecuencial estadístico-relacional. Debido a la diversidad de componentes que integran los documentales que configuraron el corpus, para su correcto registro e interpretación se desarrollaron tres fichas de análisis distintas¹⁶. Las mismas respondieron a un estudio de la forma y estructura de los documentales, por un lado; a una aproximación a los sujetos que aparecían en los mismos, por otro, y a un recorrido por los testimonios utilizados en dichos relatos, por último. La unidad de análisis utilizada fue la secuencia. Así, en la primera ficha se vertieron los aspectos estructurales y formales de los documentales, para lo que cada una de ellas se organizó internamente en diez categorías y sus correspondientes subcategorías: datos de referencia (nombre del documental, director, número de secuencia y duración); temas mencionados, trama (descripción, sujetos que aparecen y duración); datos cuantitativos de los sujetos (sujetos con y sin diálogo presentes y número de ellos); puesta en escena (escenario, vestuario, iluminación, espacio y tiempo); aspectos cinematográficos (imágenes en color o en b/n, tipo de plano

¹⁶ La explicación de las categorías incluidas, así como un ejemplo de cada una de las plantillas utilizadas en el presente trabajo, se encuentran detalladas en los Anexos 1 y 2.

dominante, presencia-ausencia planos subjetivos, tipo de transiciones, altura de la cámara, movimiento de la cámara, lente utilizada, tipo de sonido); narración (narrador-narratario, punto de vista, orden de la historia); contexto histórico (referencias a momentos y personajes históricos y referencias a momentos contemporáneos); material de archivo (según su procedencia, carteles, extractos de periódicos, fotografías); y material contemporáneo (recursos de verificación de material de archivo, recursos contemporáneos, animaciones y metáforas visuales¹⁷).

La segunda ficha estudió a los personajes que aparecen en los documentales. La ficha se dividió en tres apartados, que respondían, según los postulados de Lajos Egri recogidos en *The art of dramatic writing* (Touchstone 2004), a las dimensiones física, sociológica y psicológica de los sujetos que aparecen en los documentales. Las categorías que se incluyeron en la dimensión física fueron seis: nombre, edad, sexo, nacionalidad, aspecto físico y forma de vestir. Por su parte, la dimensión sociológica se compuso de diez categorías: estado civil, número de hijos, relaciones familiares, ocupación laboral, relaciones profesionales, actividades que realiza, nivel socioeconómico, nivel cultural, marco espacial en el que se mueve y forma de expresarse. En cuanto a la dimensión psicológica, se incluyeron seis categorías: personalidad, actitud, objetivos-metas que persigue, conflictos internos, ideología política y creencias. Además, se siguieron las aportaciones de la teoría actancial de Greimas presentes en *Semántica estructural* (Gredos, 1971), que desarrolla una oposición binaria de las unidades del relato. Para ello, se tuvo en cuenta el rol que desempeña cada personaje y se distinguió entre los tres ejes que este autor plantea: eje del deseo, búsqueda o propósito (sujeto-objeto), eje de la ayuda auxiliar u obstaculación (ayudante-oponente) y eje de la comunicación (destinador-destinatario).

Con respecto a la tercera ficha de análisis, esta correspondió al estudio de los testimonios que registraron los documentales. Para ello se siguieron tres categorías: aspectos referenciales, aspectos socio-políticos y aspectos estructurales-formales. Los aspectos referenciales se dividieron en tres subcategorías: nombre del documental, número de declaración y duración. Los socio-políticos, en nombre del entrevistado, profesión y adscripción política. Los estructurales y formales, en plano utilizado, lugar de la entrevista, palabras utilizadas y temas abordados.

¹⁷ Para ello, se siguieron las especificaciones de la Teoría Integral de la Metáfora Primaria. La misma está constituida, entre otras, por Teoría de la Integración Conceptual, la Teoría de la Metáfora Primaria, la Teoría Neuronal y la Teoría de la Combinación (Véase Lakoff y Johnson, 1999).

A su vez, y para alcanzar el cuarto de los objetivos específicos del presente trabajo, el relativo al conocimiento de las biografías de los realizadores de los documentales que componen el corpus, cómo las particularidades que estas contienen condicionaron sus textos audiovisuales y si los responsables de tales trabajos pueden considerarse un grupo de cineastas diferenciados de otras generaciones documentalistas argentinos; se optó por la entrevista como técnica de investigación cualitativa adecuada para obtener la información requerida. Una estrategia que ha de ser entendida, en tanto “conversación, el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas” (Denzin y Lincon, 2005: 643) como el establecimiento de un diálogo abierto e informal entre dos o más personas. Pero, a diferencia de la conversación cotidiana, en la entrevista el investigador y su entrevistado dialogan de una manera particular, que incluye tanto una conversación como preguntas insertadas (Valles, 1997), por lo que la dotan de un carácter profesional (Millar, Crute y Hargie, 1992). Asimismo, y dentro de la amplia tipología en la que está agrupada, se optó por el uso de la entrevista en profundidad y, en concreto, por la subcategoría que conforma la entrevista biográfica (Levinson y otros, 1978). Para el correcto registro e interpretación de las respuestas, se realizaron entrevistas desestructuradas, con preguntas abiertas, flexibles y dinámicas (Taylor y Bogdan, 1996). En ellas, el esquema de preguntas y su secuencia no estaba prefijado y se permitió que el entrevistado construyese su propia y personal respuesta, lo que facilitó una mayor adaptación a las necesidades de la investigación y a las características de los entrevistados (Del Rincón, Arnal, Latorre y Sans, 1995). En cuanto al guión que se siguió, se elaboró un cuestionario previo, con preguntas claras, sencillas y concisas, dividido en dos partes: la primera de ellas con preguntas específicas para cada entrevistado y la segunda con preguntas generales relativas al fenómeno del cambio experimentado por el documental argentino en los últimos años de la década de los años 90 y principios del siglo XXI.

Estos encuentros tuvieron lugar entre los meses de junio y agosto de 2015 en la capital argentina, varias localidades de la provincia de Buenos Aires y en la ciudad de Rosario. El escenario en el que se produjeron, como lugar “que debe animar a los entrevistados a describir su punto de vista sobre su vida y su mundo” (Kvale, 2011: 83), se compuso mayoritariamente por sus casas y emplazamientos laborales. Las mismas fueron registradas en dos dispositivos electrónicos y, posteriormente, transcritas y añadidas a los capítulos correspondientes. En total se realizaron 55 entrevistas, tanto a

los responsables de las cintas que integran el corpus de análisis¹⁸ como a otros realizadores que llevaron a cabo documentales con la crisis de 2001 como epicentro temático. Adicionalmente, en tanto fuentes relevantes, accesibles, dispuestas a informar y con capacidad de comunicar los datos con precisión (Gorden, 1975) se entrevistó a documentalistas que forman parte de la generación que comenzó su andadura con el final de la última dictadura, a dueños de cines donde se exhibieron los documentales, a responsables de instituciones de enseñanza de cine, y a críticos e investigadores¹⁹.

VI.

Los resultados obtenidos han estructurado este trabajo en dos partes. La primera de ellas contiene, a su vez, dos segmentos. El que da inicio al texto desarrolla el marco teórico en el que se circunscriben el problema y los objetivos de la investigación. Así, se aborda la problemática relacionada con la memoria y cómo se construyen las memorias colectivas en las sociedades contemporáneas. De la interacción de ambos planteamientos se deriva un segundo debate, también abordado, como es la relación que mantienen la historia y la memoria como disciplinas de representación del pasado. De igual modo, se hace hincapié en el rol que cumple el discurso filmico y, en concreto, en las particularidades que el cine documental argentino contemporáneo plantea en las representaciones del pasado reciente de este país. Por su parte, el segundo de los segmentos tiene en cuenta el análisis prosopográfico de los realizadores de los documentales que configuran el corpus de análisis. En él, se elabora una clasificación de los distintos directores que representaron la crisis en el documental de Argentina y se indaga en las particularidades de los realizadores más jóvenes, que son los que se configuran como una generación autónoma y diferenciada de los documentalistas más experimentados. Estos directores se dividen entre los integrantes del cine militante y de intervención política y aquellos que siguen las reglas de la institucionalidad. Para ello, se tienen en cuenta sus recorridos biográficos, las modalidades de producción y distribución que llevaron a cabo en sus producciones sobre la crisis y la evolución posterior que experimentaron.

¹⁸ En el caso de las producciones grupales o colectivas, se entrevistó a uno o dos responsables del documental, que ejercieron como representantes. En lo que respecta a los documentales realizados por un solo director, se entrevistó a todos los responsables que componen el corpus, a excepción de Fernando Solanas y Jorge Lanata, que declinaron participar en el trabajo. Por fallecimiento, tampoco fue entrevistada Ana Gershenson, aunque fue entrevistado su hijo, Mariano Zukelberg, responsable de la música del documental *Caballos en la ciudad*.

¹⁹ A estos se encuentran se añaden cuestionarios previos y consultas posteriores enviados vía email. El listado completo de entrevistados se encuentra explicado en la bibliografía.

La segunda parte contiene el análisis fílmico de las películas que conforman la muestra. Este espacio se divide en siete capítulos, cuya organización interna es similar. En cada uno de ellos aborda el contexto, hechos históricos y protagonistas concretos a los que apelan los documentales seleccionados. A continuación, se realiza una semblanza de los productores de tales cintas, tanto a nivel individual como si se trata de trabajos colectivos. Tras estos pasos se despliegan los resultados del análisis fílmico, primero a través de la exposición de las semejanzas y diferencias que comparten los documentales que componen cada capítulo y a continuación a través del desarrollo de las particularidades de cada trabajo individual. Por último, se elabora una síntesis en la que se reflexiona sobre las representaciones de la crisis que fabrican las cintas que componen cada capítulo.

En este sentido, el capítulo uno aborda los registros e interpretaciones de las movilizaciones populares del 19 y 20 de diciembre de 2001, para lo que estudia las cintas *Las madres en la rebelión popular* (Grupo Cine Insurgente, 2002), *Argentinazo, comienza la revolución* (Grupo Ojo obrero, 2002), *La bisagra de la historia* (Grupo Venteveo Vídeo, 2002) y *Por un nuevo cine, un nuevo país* (Adoc, 2002). Por su parte, el segundo capítulo indaga en los documentales que pusieron en foco de atención en las causas que motivaron la crisis de 2001 y cómo el *default* fue reconstruido en los documentales de la cinematografía nacional, para lo que se analizan las cintas *La mayor estafa al pueblo argentino* (Diego Musiak 2002) y *Deuda, quién le debe a quien* (Jorge Lanata, Andrés Schaer, 2004). El capítulo siguiente, el tres, es el más extenso de todos y en él se hace hincapié en las representaciones de las resistencias populares que surgieron en oposición a las políticas neoliberales aplicadas en Argentina en los años 90. Así, se estudia el movimiento de trabajadores desocupados, los piqueteros, en *Matanza* (Grupo Primero de Mayo, 2002), *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002) y *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (Lorena Riposati, 2011). También se procede al análisis de las evocaciones en torno al surgimiento del movimiento de fábricas recuperadas, para lo que se tiene en cuenta *Fasinpat, fábrica sin patrón* (Daniel Incalcaterra, 2004), *Grissinópolis, el país de los grissines* (Darío Doria, 2005) y *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008). En la misma línea, se reflexiona en torno a las construcciones que el documental argentino llevó a cabo de los cartoneros y de un actor social novedoso como fueron las asambleas populares, surgidas al calor de las protestas de finales de diciembre. En estos casos se estudian las películas *Cartoneros de Villa Itatí* (Ana Cacopardo, Ingrid

Jelichek, Pablo Spinelli, Andrés Irigoyen y Eduardo Mignogna, 2003), *El tren blanco* (Ramiro García, Sheila Pérez Giménez y Nahuel García, 2004), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2006) y *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006). A continuación, el análisis se centra en los documentales sobre la memoria de los fallecidos por la represión estatal durante la crisis. Así, el capítulo cuatro aborda las representaciones de las víctimas del “gatillo fácil” y de la contención a la protesta social en *19/20* (Sebastián Menassé, Florencia Gemetro, Mariano Tealdi, Carolina Golder, 2004), *Pochormiga* (Francisco Matiozzi, 2004), *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2006) y *Darío Santillán, la dignidad rebelde* (Miguel Mirra, 2004). En cuanto al capítulo cinco, las páginas que lo componen reflexionan en torno a las representaciones de la pobreza y la exclusión social generadas durante la crisis en los documentales más afines con el régimen creativo que supuso el Nuevo Cine Argentino (NCA), como son *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2003), *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Eva Poncet, Diego Gachassin, 2005) y *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2006). El siguiente capítulo, el sexto, es el más reflexivo y en él se abordan las reconstrucciones de la crisis de 2001 desplegadas por el documental en el ámbito del arte, tanto desde el punto de vista de la intervención del artista en el espacio público, como a nivel introspectivo en el taller donde elabora sus obras. Para ello, se estudian las cintas *Oscar* (Sergio Morkin, 2004) y *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Alejandro Fernández Mouján, 2005). Por último, el capítulo siete aborda la interpretación que hace de la coyuntura de crisis y su propuesta de reconstrucción del país el experimentado realizador Fernando Solanas, que ya había formado parte de la generación de documentalistas que pertenecieron al cine militante argentino de la década de los años 60 y 70. Para ello se analizan *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007).

PARTE I

ESTADO DE LA CUESTIÓN

I. REPRESENTAR EL PASADO. MEMORIA, HISTORIA Y DOCUMENTAL EN ARGENTINA

*“Todo está guardado en la memoria.
Refugio de la vida y de la historia”²⁰*

A lo largo de su más de un siglo de vida, el cine se ha configurado como un medio de comunicación muy potente para representar el pasado. Esta posición hegemónica responde a su carácter masivo, que le otorga la capacidad de difundir narraciones pretéritas y de posibilitar el acceso al conocimiento del mundo a los espectadores (Rosenstone, 1996). Pero, sobre todo, su importancia se halla en su naturaleza de dispositivo capaz de evocar, pues al seleccionar, organizar y jerarquizar actores y acontecimientos, a través de una determinada estructura y forma, los relatos que transmite modifican la percepción de los receptores y les generan nociones a propósito de una determinada realidad histórica. Estas estrategias erigen al cine como un vehículo determinante en la fabricación de los recuerdos, imágenes y símbolos sobre los que se asientan las memorias colectivas (Acuña, 2009). Unos rasgos que han sido tenidos en cuenta por las ciencias sociales y, en concreto, por parte de la historiografía, cuyos miembros se han acercado a los trabajos del cine tanto por su función como fuentes para el análisis histórico como por su condición de integrantes de los procesos de producción de memorias colectivas. Ahora bien, de estas dos funciones del cine se desprenden una serie de debates necesarios de dilucidar a los efectos de este trabajo, cuyos ejes principales de investigación son tres. En primer lugar destaca la problemática que gira en torno al concepto de memoria y a la construcción de las memorias colectivas. El segundo debate susceptible de análisis es la relación que mantienen la historia y la memoria como disciplinas de evocación del pasado. Finalmente, de la intersección de ambos aparece el rol que cumple el discurso filmico y, en concreto, las particularidades del cine documental argentino contemporáneo, en las representaciones del pasado reciente de este país.

1. LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS COLECTIVAS. UNA APROXIMACIÓN

Las reflexiones en torno al proceso de construcción de la memoria no son unánimes ni están consensuadas. La primera grieta surge a la hora de pensar el rol de la dimensión

²⁰ Giéco, León (2001): *La memoria*, Bandidos rurales (CD), EMI Odeon, California.

social en dicho procedimiento. Si bien la distinción entre memoria individual y memoria colectiva está presente desde la obra de Aristóteles, dos son las corrientes que han reproducido este debate a lo largo del siglo XX. Las mismas despliegan los postulados de Maurice Halbwachs y Émile Durkheim, respectivamente (Cuesta, 2002; Jelin, 2002). En el primer caso, se sostiene que la memoria individual se encuentra enmarcada socialmente. En el segundo, que la memoria social se configura como una entidad propia, superior y alejada a la memoria de los individuos. A los efectos de este trabajo, por ser el cine un medio de comunicación que repercute en la percepción individual y grupal, las ideas de Halbwachs, sus límites y potencialidades, resultan más convenientes para aproximarse a la construcción de las memorias colectivas, del que forman parte las representaciones que difunde. En este sentido, la teoría de la memoria colectiva de Halbwachs sostiene que el recuerdo individual se organiza a partir del contexto social del que se forma parte y, en concreto, a través de las relaciones que las personas mantienen con la memoria del resto de miembros del ambiente social al que pertenece. De ahí que haga hincapié en que “uno solo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (2004: 36). Para producir esta comunicación entre los recuerdos del individuo y del grupo, no obstante, esta perspectiva reconoce la necesidad de existencia de una serie de “marcos sociales”, que engloban en un mismo espacio y tiempo los pensamientos personales y la historia colectiva. Unas delimitaciones que no son naturales, pues se trata de medios artificiales que portan representaciones de la sociedad, de sus valores y de sus necesidades.

La teoría desarrollada por Halbwachs se ha puesto en discusión. En concreto, se ha planteado que el concepto de memoria colectiva presenta problemas en torno a los sujetos que contienen dicha memoria, las formas que adoptan los recuerdos y los usos públicos que se llevan a cabo con ellos. En esta línea, Paloma Aguilar Fernández defiende que la memoria es sustentada por grupos que portan una identidad común. Para esta autora, la memoria se transmite entre generaciones, y puede ser asumida por quienes no la experimentaron directamente, mientras la identidad de los grupos se extienda en el tiempo, a pesar de que esta sufra cambios (Aguilar Fernández, 2008: 50). Otras voces apuestan porque la memoria es potestad exclusiva de los individuos, pese a que el recuerdo se produzca en términos culturales y la mayor parte de acontecimientos almacenados en la mente de las personas hayan sido vividos en sociedad (Álvarez Junco, 2009). Desde esta perspectiva, la memoria colectiva se entiende como una

interpretación de los recuerdos que guarda cada individuo. Un proceso en el que las personas pueden desarrollar un rol activo, al “organizar su propio, personal, depósito de informaciones memorizadas” (Montespelleri, 2004: 7). A la vez, este se ve condicionado por los mecanismos de la comunicación, en concreto, por las formas que adquieren los recuerdos. Tales posibilidades son diversas y van “desde la adaptación del conocimiento histórico de los expertos por parte de los publicistas hasta (...) la supeditación de dicho conocimiento a las exigencias que impone una verdad utilitaria” (Manzano Moreno, 2000: 46). Para materializarlas, se acude a los procedimientos de selección y narración, que facilitan la acotación de los acontecimientos y personajes así como la dotación de sentido que de ellos se lleva a cabo. Estas estrategias funcionan en los sujetos como dispositivos de identificación, adhesión, rechazo o cohesión, por lo que la construcción de memorias se ve afectada por la utilización que se hace del pasado y que convierte a las visiones de la historia en argumentos que sirven como “base de reivindicaciones políticas, culturales y sociales” (Paz y Montero, 2013: 276).

En línea con el uso instrumental del pasado, Pierre Nora concibe la memoria colectiva como “lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos” pero, sobre todo, como “lo que estos grupos hacen con el pasado” (1977: 2-24). Para este autor la memoria es un fenómeno actual, vivo, múltiple, colectivo y en evolución constante, ligado a un presente eterno que, al alimentarse de lo concreto y el detalle, es susceptible de manipulación. Para profundizar en estas limitaciones despliega el concepto “lugares de memoria”, que entiende como los depósitos que contienen los vestigios de la consciencia conmemorativa de las sociedades de memoria. Así, critica que estos espacios constaten el declive de la memoria como herramienta de reproducción del orden social, ya que expresan una intención deliberada y no espontánea de las sociedades modernas de establecer un lazo con el pasado, para lo que han de recurrir a soportes externos y recordativos tangibles, como museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios o monumentos. De ahí que considere los lugares de memoria como reacción defensiva de la sociedad moderna, como refugios de los grupos ante la amenaza de la discontinuidad de la vida social, que caen en el error de reproducir rituales que reconocen a los individuos como idénticos, en vez de diferentes e iguales (1977: 28-29). Por su parte, Jacques Le Goff coincide en que la memoria colectiva se ha erigido como un instrumento de poder, de lucha por la supremacía de los grupos y el dominio por los recuerdos y las tradiciones. Así, subraya que existen cuatro procesos para entender los cambios que se producen en la transmisión del pasado. Estos son las

variaciones generadas en las culturas, los cambios que se producen en la noción de memoria, las diferencias que se dan en torno a la configuración de la temporalidad y las modificaciones que experimentan las tecnologías que facilitan su exteriorización. Es en este último donde pone el foco, en concreto, en la producción simbólica de los lenguajes audiovisuales, pues los contempla como mecanismos de control que se escapan a la vigilancia de gobernantes y otros actores sociales (1991: 182).

Las memorias colectivas, como fenómenos no espontáneos de transmisión de las sociedades modernas, plantean interrogantes no solo en torno a los usos que los grupos hacen de las representaciones del pasado, sino también a las estrategias de legitimización que utilizan a tales efectos. En el primer caso, Enzo Traverso distingue dos tipos de aplicaciones que se llevan a cabo de la memoria a partir de su cosificación. De un lado apunta hacia la mercantilización que los grupos sociales han realizado de los recuerdos, pues al convertirse la memoria en un objeto de consumo, esta se ha neutralizado, estilizado y rentabilizado. En paralelo, subraya los usos políticos que las sociedades hacen de la memoria, ya que la utilizan como herramienta de cohesión social, que inculca valores y licita a determinadas instituciones (2007: 68). De ambos usos se derivan conflictos concretos entre los grupos sociales. Uno de los aspectos que nuclea los enfrentamientos por la supremacía de la memoria pasa por la decisión de qué recordar y qué borrar. En este sentido, y dada la ampliación de la capacidad social de la memoria como consecuencia de los avances tecnológicos de la modernidad, es necesario apuntar hacia la importancia que presenta la gestión del pasado por las instituciones que lo detentan, además de las cuestiones relacionadas con el acceso a los depósitos de las informaciones. Estos condicionantes convierten en determinantes a los dispositivos de transmisión de memoria que utilizan los grupos sociales en sus luchas de poder, ya que “las representaciones del pasado son más fácilmente legitimadas e interiorizadas si se fijan con fuerza, y de manera indeleble, en la conciencia del individuo” (2004: 45). Desde esta perspectiva, el acceso a la supremacía sobre la memoria y su mantenimiento pasan por la preservación de las huellas de los grupos sociales, de los objetos que exteriorizan su memoria colectiva. Esta postura se debe a que, si bien los individuos no tienen capacidad de olvidar de manera voluntaria, el daño sobre los instrumentos que portan su memoria colectiva genera efectos en los grupos sociales a los que pertenecen, ya que al desvanecerse sus huellas “la memoria se contrae, aumenta el espacio de la amnesia y la propia identidad colectiva experimenta consecuencias” (2004: 51). Tampoco hay que obviar la voluntad de olvido que

desempeñan las políticas de conservación y de memoria, ya que son responsables de la selección de las huellas sociales que se preservan y conmemoran y, por extensión, de la desaparición del resto de vestigios del pasado a los que sustituyen (Bouchara, 1995: 24).

El riesgo a la amnesia de los grupos sociales y las amenazas que ciernen sobre las memorias colectivas han sido ampliamente abordados por las ciencias sociales. Una de las áreas más tempranas en trabajar la temática del olvido fue el psicoanálisis, que focaliza sus esfuerzos en el rol que desempeña el inconsciente sobre la falta de recuerdos de los sujetos. Desde esta perspectiva, el olvido responde a la instauración de una serie de mecanismos de defensa, que los sujetos activan cuando se sienten amenazados por las reminiscencias de algún acontecimiento traumático y, a través de los cuales, reprimen su memoria. Una imposibilidad de recordar, sostiene Freud (1976), que da lugar a la repetición de dicho trauma a través de pensamientos y actos. Para alejarse de ella, Hassoun (1990) apuesta por la transmisión, que entiende como la forma en que los sujetos se apropian de una narración y, a partir de ella, pueden generar su propio relato. Por su parte, desde la sociología Elisabeth Jelin ha elaborado una clasificación de los distintos tipos de olvidos que pueden producirse, así como de la relación que existe entre este fenómeno y el silencio (2002: 29-32). En primer lugar, distingue el “olvido profundo”, que entiende como borradura definitiva de los hechos del pasado resultado del devenir histórico²¹. Este tipo de olvido es producto voluntario de los actores, que utilizan estrategias para ocultar y destruir pruebas. A continuación distingue el “olvido evasivo”, que se refiere a la eliminación de recuerdos que los individuos llevan a cabo ante aquello que les puede herir. Esta voluntad de no saber, subraya, está muy presente entre quienes han sufrido genocidios, masacres y catástrofes sociales²². En tercer lugar hace hincapié en el “olvido liberador”, defendido por Nietzsche, que se caracteriza por el desprendimiento de los individuos del pasado para poder mirar hacia el futuro. Jelin también distingue entre el olvido y el silencio, y entiende este último como la incapacidad de comunicar del individuo, cuyos recuerdos, sin embargo, siguen latentes a la espera del momento apropiado para ser expresados. Así, pone como ejemplos el silencio mantenido históricamente entre grupos dominantes y subalternos, además del mantenido entre grupos de súbditos con un Estado.

²¹ Esta tipología de olvido hace referencia a la clasificación llevada a cabo por Paul Ricoeur, que establece la existencia de un olvido superficial y un olvido profundo. El segundo es producto de una relación política, de poder y dominación (Ricoeur, 1999).

²² Pone el ejemplo de la confesión de Jorge Semprún sobre su experiencia en un cambio de concentración, reflejada en el libro *La escritura o la vida* (Planeta, 2010).

En paralelo, otras posturas asocian el olvido a la sobreabundancia de referencias resultado de la producción simbólica que realizan los medios de comunicación de masas. Es el punto de vista de Umberto Eco (1990), para el que el olvido se produce como consecuencia de la superposición de informaciones, que determinan que los receptores no puedan recordar lo que ha ocurrido²³. Por su parte, Tzvetan Todorov apela a la temporalidad, presente, que marca el consumo inmediato de la información en las sociedades modernas, lo que condena a los individuos a desprenderse de su pasado y tradiciones, “a festejar alegremente el olvido y a contentarnos con los vanos placeres del instante” (2008: 20).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el olvido es la manifestación más evidente de que el proceso de transmisión de memoria no se ha producido. Esta transferencia por parte de los sujetos está relacionada con la escucha, ya que para que en la memoria se transmita debe haber tanto un emisor conocedor de un pasado como unos receptores dispuestos a recibir esa memoria. Esta es la principal conclusión que se desprende del trabajo de Yosef Yerushalmi, que analiza la transmisión de memoria en el pueblo judío y que afirma que “un pueblo olvida cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente o cuando esta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez” (2008: 18) a través de una serie de canales y receptáculos de memoria. El reconocimiento a los agentes que componen el proceso comunicativo, por su parte, también está presente en la obra de Hassoun (1990), para el que la transmisión de memoria es un procedimiento activo, que depende tanto del transmisor como del receptor. Esta problemática continúa con lo que Todorov critica como abusos de la memoria. En este sentido, enumera los conflictos armados que durante la década de los años 90 del siglo XX se produjeron en Europa en nombre de la memoria de diversos colectivos sociales –Bosnia, Kosovo, Ruanda-, por lo que advierte de la necesidad de que en el proceso de transmisión se escoja la información en base a ciertos criterios. Así, señala que el pasado puede ser leído de manera literal o ejemplar, forma esta última por la que se inclina, ya que en ella el pasado se vuelve principio de acción para el presente, facilitando la configuración de memorias autónomas.

Un último aspecto a tener en cuenta en torno a la construcción de memorias colectivas es el rol que desempeña el lenguaje en estos procesos. Este elemento es determinante, pues dota de intencionalidad a la memoria humana. Así, a partir de la

²³ Eco, U. (1990): “Instrumentos del olvido”, en *El País*, 13 de septiembre. Disponible en: <http://goo.gl/38zWRa> Consultado el 12 de junio de 2016.

intersección entre el lenguaje y la memoria, los seres humanos pueden conceptualizar sus recuerdos y transmitirlos. Sin embargo, y partiendo del concepto de marcos sociales, el lenguaje también se configura como el marco social que mayores restricciones plantea al proceso de construcción de las memorias colectivas, dado por un lado el poder evocador de las convenciones verbales y las propias palabras que los grupos sociales utilizan y, por otro, debido al sentido que proporciona a los miembros de tales colectivos a partir de tales evocaciones (Candau, 2004: 65).

En esta línea, las narraciones se convierten en construcciones organizadoras de las memorias colectivas, ya que además de poder comunicar acontecimientos pasados, en los casos que se refieren a hechos traumáticos pueden ayudar a superarlos. Sin embargo, estas funciones de las narraciones sobre el pasado no impiden que se trate de representaciones no espontáneas ni inocentes. De hecho, como sostiene Hugo Vezetti, como construcción social narrativa, la memoria adquiere forma de relatos que incluyen valores, por lo que tales recuerdos requieren “un marco de recuperación y de sentido en el presente y un horizonte de expectativa hacia el futuro” (2007: 3). Por su parte, Andreas Huyssen advierte de que los relatos sobre el pasado no han de ser triviales, sino que su resultado debe estar condicionado a las estrategias de representación y del contexto social en el que se lleven a cabo. De ahí que sugiera que una vez reconocida la existencia de una brecha entre la realidad histórica y su representación, a través del lenguaje y la imagen, surja la necesidad de conocer “las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias” (Huyseen, 2002: 26). Para ello, apela al criterio de calidad de las narraciones, que se debe definir caso por caso.

En la misma línea se sitúa el pensamiento de Elisabeth Jelin, quien insiste en que toda narración implica un proceso de selección, decisión necesaria para la supervivencia y funcionamiento de los individuos, grupos sociales y comunidades. Además, advierte de que las narrativas socialmente aceptadas influyen “en los procesos de negociación, permisos y silencios, en lo que se puede y no se puede decir, en las disyunciones entre narrativas privadas y discursos públicos” (2002: 27), por lo que apela a la necesidad de comprensión de la lógica de los procesos de selección, jerarquización, estructura y forma de las narraciones sobre el pasado, además de adentrarse en las características de quien narra, de las instituciones que le otorgan o niegan dicho poder de narración y de los procesos de construcción de su reconocimiento legítimo. Otro elemento a tener en cuenta es el lugar que ocupan las narraciones en los cambios que experimentan los objetos de memoria, pues tales modificaciones facilitan el conocimiento sobre los

condicionamientos culturales que delimitan la construcción de memorias colectivas. Ello se debe, apunta Lucette Valensi (1998), a que los dispositivos de memoria contienen narraciones que establecen caminos que se organizan de forma diferenciada y sostienen diversos elementos para los recuerdos evocados.

2. LAS RELACIONES ENTRE LA HISTORIA Y LA MEMORIA

El interés por el pasado reciente ocupa un lugar relevante en los estudios historiográficos actuales de muchos países. Dentro de ellos, la memoria se erige como uno de los fenómenos principales, a la vista de las narrativas construidas por organizaciones civiles y del Estado. De igual manera, su representación en el cine, el teatro, las artes visuales o la literatura, su reproducción en el discurso periodístico, la celebración de debates y la publicación de testimonios justifican la existencia de un “boom” en torno a la memoria. Estas tendencias han llevado a algunos autores a hablar de la existencia de una cultura de la memoria, como Andreas Huyseer, que diferencia la época actual de otras décadas del siglo XX (2002: 19-20). Para ello, despliega una serie de argumentos que justifican su amplio alcance y poder, como el desarrollo de museos, la moda retro, el marketing de la nostalgia o el auge de la biografía y de la novela histórica, así como el rol desempeñado por la bibliografía psicoanalítica publicada a propósito del trauma y en las polémicas públicas sobre aniversarios, conmemoraciones y monumentos. En paralelo, reflexiona sobre las causas y motivaciones del relato presente en torno a la memoria, que achaca a la percepción social del final de una era dorada, lo que ha producido un giro hacia el pasado en contraste con la tendencia a privilegiar el futuro propia de las primeras décadas de la Modernidad del siglo XX. Una “pérdida de un pasado mejor” que se manifiesta “en el recuerdo de haber vivido en un lugar circunscrito y seguro, con la sensación de contar con vínculos estables en una cultura arraigada en un lugar en el que el tiempo fluía de una manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes” (2002: 33-34).

Desde el lado historiográfico, esta inclinación por el conocimiento del pasado reciente emergió con fuerza a finales de la década de los años 60, como consecuencia del fin del colonialismo y del auge de distintos movimientos sociales, en los cuales los historiadores encontraron visiones del pasado revisionistas y alternativas. Sin embargo, la multiplicación de los trabajos en torno a la memoria no se produjo de manera intensiva hasta entrada la década de los años 80, ya que estos respondían a la configuración en este periodo de un intenso debate en torno al Holocausto. Tales

discursos se mantuvieron vivos durante la década de los años 90. Una producción discursiva que, a pesar de haberse generado en un contexto de globalización, respondía a casos asociados a historias nacionales y Estados concretos.

El ámbito político de aplicación de la memoria también reproduce esquemas locales, no multinacionales ni globales (Huyseen, 2002: 21). En el caso de América Latina, los estudios sobre el pasado reciente derivaron de las últimas dictaduras cívico-militares en los países del Cono Sur, que llevaron a configurar este ámbito como un campo de estudio propio con problemáticas específicas²⁴, aunque en algunos de estos países, como Argentina, esta preocupación surgió desde los inicios de la disciplina historiográfica. No obstante, no fue hasta una década después de la restauración democrática en 1983 cuando se incrementó el interés memorístico y académico, coincidiendo con hitos relevantes como los indultos a los represores durante el primer Gobierno de Carlos Menem, la confesión de algunos de estos, como Adolfo Scilingo, de haber participado en los vuelos de la muerte²⁵, y el surgimiento de movimientos sociales importantes, con prácticas discursivas propias y renovadoras, como la asociación H.I.J.O.S.²⁶. Entre los motivos que los historiadores apelan para justificar este auge destaca la crisis fabricada por la ruptura de los horizontes de expectativas generadas en torno a la democracia en el periodo post-autoritarismo (Franco y Levín: 2007: 55-56).

Los cambios experimentados por la historiografía se han caracterizado por poner el foco en los sujetos protagonistas del pasado reciente en tanto actores sociales, lo que ha facilitado la puesta en marcha de dispositivos de atención a sus prácticas y representaciones del mundo. Este cambio estuvo motivado por la crisis que atravesaba la historiografía tradicional a raíz del surgimiento de autores, sobre todo anglosajones, que defendían otras formas de entender y representar el pasado. Esta nueva corriente,

²⁴ Las primeras investigaciones en América Latina que tomaron la memoria como objeto de estudio se plantearon dos objetivos: ayudar a gestionar y elaborar las experiencias traumáticas relacionadas con la represión estatal y contribuir a la profundización de los procesos democráticos iniciados poco tiempo antes “proponiendo saberes específicos que permitieran conocer aquel pasado autoritario, entender sus consecuencias en el presente, saldar las heridas todavía abiertas en la sociedad, etc” (Feld, 2016: 6).

²⁵ Su aparición en un programa de televisión marcó un cambio de contenido en los relatos transmitidos a través de este medio y en la representación de la memoria del pasado traumático argentino, pues hasta ese momento las representaciones que se habían llevado a cabo tenían como eje vertebrador a las víctimas y no visibilizaban a los victimarios (Feld, 2002: 79-84).

²⁶ La agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S) nació en 1995 y está integrada por hijos de detenidos-desaparecidos, ex presos políticos, exiliados durante la última dictadura cívico-militar y personas que comparten los puntos básicos del movimiento, no necesariamente vinculadas directamente con el Gobierno de facto. Uno de sus principales objetivos es la condena social a los responsables de la represión durante la dictadura. Para ello, se basan en el escrache como principal acción de protesta. Estas actividades, en las que se denuncia la impunidad, se integran a través de murgas, actos teatrales, performances y artistas callejeros (Bravo, 2012).

aglutinada bajo un ramillete de denominaciones (como teoría postmoderna de la historia, deconstructiva o giro lingüístico) se ha distinguido por criticar las fallas de su antecesora, la historiografía moderna (en tanto empirista, positivista o reconstructiva), a la que han cuestionado sus certezas y certidumbres en torno al pasado ya que, defienden, no es posible reconstruir la totalidad de los hechos pretéritos, pues estos son ilimitados (Muslow, 1997; Muslow y Jenkins, 2004). A su vez, estas voces descartan que haya una única historia. Por el contrario, apuestan por la existencia de “incontables historias posibles” (Jenkins, 2009: 82), de las que han surgido diferentes géneros históricos y que pueden ser representadas a través de formas innovadoras y experimentales (Muslow y Rosenstone, 2004).

Estas prácticas de la nueva historiografía son las que, a juicio de Marisa González de Oleaga, han marcado el debate dentro de la disciplina. Para esta autora, la crisis del modernismo no tiene que ver con el saber histórico, sino con la forma de construirlo e interpretarlo (1996: 478). Así, entiende que los trabajos posmodernos (a través de la inclusión en ellos de novedosas estrategias narrativas, como la primera persona, el modo reflexivo, la combinación de temporalidades o la apelación al lector) destacan por su variable performativa, por lo que hacen al decir. Unos enunciados que, entre otros efectos, han restado capacidad crítica a la historiografía académica y han promovido “cierta desestabilización en la identidad de la disciplina” (González de Oleaga, 2008: 175). En este sentido, Miguel Ángel Cabrera confirma que la crisis de la modernidad ha promovido la necesidad de que los historiadores ejerzan una nueva función. La misma consiste en ejercer de supervisores críticos “de cualquier intento de neutralizar y esencializar el conocimiento sobre la realidad humana” (2008: 55). Este rol, desde su punto de vista, lleva al historiador a adoptar una actitud y una estrategia diferentes en la intervención práctica sobre el pasado, evitando los exclusivismos epistemológicos.

Esta nueva actitud ha promovido la legitimación de los sujetos en tanto actores sociales, lo que ha dado lugar a la construcción de un campo específico de la historia reciente que, con la etiqueta “giro subjetivo”, se distingue por poner en valor el testimonio y a los testigos, configurándolos como fuentes vitales de la historia reciente (Sarlo, 2005: 22). En esta línea, la noción de memoria como fuente de la historia es el elemento que mayores controversias ha planteado a la relación entre ambas disciplinas, a pesar de que en paralelo a este rol, la memoria ha desempeñado otras funciones, como ser capaz de reparar deficiencias de determinadas realidades históricas o configurarse

como objeto de la historia. En este sentido, ya Halbwachs oponía ambos fenómenos, al asociar la historia con la recopilación singular de hechos que solo es capaz de comenzar cuando termina la tradición y concebir la memoria como una corriente de pensamiento continuo, natural, vivo pero, sobre todo, plural (2004: 81-82). Esta antítesis se reproduce en la obra de Nora, para el que la disciplina histórica es sinónimo de análisis y discurso crítico y, la memoria, producto de los detalles que la reconfortan, como “recuerdos vagos, globales y flotantes, particulares o simbólicos” susceptibles de transferencias y censuras (1977: 25). Este carácter selectivo, limitado y condicionado también es criticado por otros autores, para los que la memoria, que es parcial y frágil, manipulada y discontinua, surge como consecuencia de la “erosión del tiempo, acumulación de experiencias y de la imposibilidad real de retener la totalidad de hechos del pasado” y, sobre todo, está subordinada a la acción del presente sobre el pasado (Bustillo, 1998: 206). Sin embargo, no todas las posturas arrinconan a la memoria. Así, Todorov argumenta a favor de esta, de la que defiende que es portadora de una verdad semántica de los acontecimientos que no está presente en la verdad de los hechos de los que se encarga de restaurar la historia (2008: 25). Por su parte, Paul Ricoeur (2004) sostiene que la memoria también resulta más útil que la historia a la hora de poder transmitirse, pues si bien la segunda solo utiliza la escritura como soporte, la memoria se ejerce a través de múltiples dispositivos y formatos.

Estas ideas ponen de manifiesto la existencia de dos posturas en torno a la relación entre la historia y la memoria. La primera, de corte positivista, se inclina hacia la historia y lo fáctico, ya que estas voces se identifican con la existencia de pruebas materiales en torno a lo que ocurrió en una realidad pasada determinada, excluyendo así las subjetividades de los actores que formaron parte de ella. En el lado opuesto se sitúan las visiones de tipo constructivista, que privilegian la subjetividad de los actores, igualan la memoria a la historia y dan por hecho la existencia de una historia mitificada y ficcionalizada. No obstante, en el centro se sitúa una tercera vía, (Ricoeur, 2004; LaCapra, 2009; Aróstegui, 2004; Izquierdo Martín y Sánchez León, 2008; entre otros), que concibe a la historia y a la memoria como modalidades de representación del pasado que se rigen por regímenes diferentes pero que se interpelan mutua y complementariamente. Estos autores consideran que la historia actúa en base a unos parámetros de veracidad, mientras que la memoria se sostiene a través de la verosimilitud y fidelidad. De este modo, concluyen que no existe una sola manera de

plantear la relación entre historia y memoria, pues esta se sitúa como una importante fuente de la primera, a pesar de sus límites y contradicciones.

La focalización en la memoria plantea otro debate, caracterizado por los intentos de los historiadores interesados por el pasado reciente para legitimar la historia oral dentro de los parámetros por los que se rige la historiografía. El testimonio se halla en el epicentro de la controversia. El principal cambio que experimentó este elemento se produjo en el año 1961²⁷, coincidiendo con el juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén y la aparición de testimonios de supervivientes del Holocausto. Estas declaraciones ejercieron de prueba jurídica y se erigieron como la parte principal de la estrategia de los responsables de la acusación. Tal utilización del testimonio proliferó durante las décadas siguientes, hasta el punto de desarrollarse lo que Annette Wieviorka (1998) denomina una “era del testigo”, que no respondía a la necesidad de narrar una experiencia, sino al imperativo del deber de memoria que se instaló en la sociedad. Una posición que, por un lado, ha privilegiado a los testimonios con el paso del tiempo, constituyéndose como figuras portadoras de la verdad del pasado por el mero hecho de haber sido testigo de determinados acontecimientos. Por otro, la tendencia ha sido la de asociar testimonio con víctima y relegar a otros actores sociales (Traversso, 2007: 70).

La relevancia de los testimonios, y su justificación como fuente histórica, no se hallan únicamente en su vinculación con los acontecimientos pretéritos, en su capacidad de reconstruir el pasado y de brindar información que no está presente en otros documentos. De hecho, como sostiene Giorgio Agamben, el testimonio tiene más autoridad que el hecho testimoniado, aunque solo a condición del reconocimiento de que “únicamente tiene verdad y razón de ser si suple al del que no puede dar testimonio” (2000: 157). En paralelo, otra de sus funciones capitales de los testimonios es que facilitan el acceso a la experiencia de los actores que formaron parte de un determinado proceso histórico, dimensión que se descubre a partir de su perspectiva y subjetividad y que convierte a la memoria en una fuente fundamental para la historia. Sin embargo, Dominick LaCapra (2009) considera que esta no ha de ser entendida por el historiador como representación empírica del pasado, sino como la forma en que ha sido recibido y asimilado. De igual modo, este autor subraya que los testimonios son

²⁷ Esta fecha se configura como punto de partida del auge de la producción de testimonios. Pero antes también se registraron trabajos importantes de memoria. En 1947, Primo Levi publicó *Si esto es un hombre* (El Aleph, Barcelona), de la que solo se editaron 2.000 ejemplares. La repercusión sobre su experiencia en Auschwitz tuvo de esperar hasta 1963, cuando publicó *La tregua* (El Aleph, Barcelona), sobre su regreso a su país de origen tras el cautiverio, que le dio popularidad y posibilitó la segunda edición de su primer libro.

valiosos en tanto que permiten negociar en el terreno de la ética y de la política los contenidos que deberían ser ejercitados por la historia.

En paralelo, y como se ha visto, las fuentes orales también presentan inconvenientes, como los derivados de los traumas que pueden afectarles. En esta línea, Cathy Caruth (1996) expone que no siempre es posible dar testimonio del trauma, ya que su asimilación no se produce en paralelo al momento en que tiene lugar dicha experiencia, sino después. De ahí que esta autora sostenga que los portadores de un trauma deban trabajar para incorporarlo a través de un lenguaje que les permita contemplar un evento que no fue aprendido mientras ocurría. Estos, junto con los testimonios no procedentes de un trauma, han de ser sometidos a análisis y crítica en lo relativo a su veracidad y credibilidad. Para ello, requieren ser contrastados con otro tipo de documentos y/o entre sí. También se debe tener en cuenta su representatividad, por lo que se recomienda analizar su punto de saturación y que, una vez alcanzado un número notable de declaraciones repetidas, se determine esta (Carnovale, 2007: 169-171).

Esta necesidad de someter a un análisis crítico a los testimonios ha sido subrayada explícitamente por la historiografía, que hace especial hincapié, aunque obteniendo diferentes resultados, en el rol que ha de desempeñar el historiador en el tratamiento de las fuentes orales. En este sentido, LaCapra advierte de que, al recibir los relatos de otros, los historiadores se convierten en testigos secundarios que han de mantener una posición adecuada en relación a los testimonios que escuchan, transferencia que les implica involucrarse con el testigo y que “está acompañada de una inclinación a pasar al acto, a tener una respuesta afectiva hacia ellos” (2011: 25). Por el contrario, otras voces creen que esta relación entre historiador y testigo no implica que haya que rendirse a los testimonios y entregarse completamente a ellos, sin cuestionarlos, ya que las fuentes orales se distinguen por su falta de naturalidad. De hecho, desde esta postura se llama a repensar la incidencia de la empatía en el proceso de obtención y tratamiento de las fuentes orales, y se aboga por la necesidad de tamizar las declaraciones, verificar fácticamente las fuentes mediante criterios objetivos, empíricos y documentales, e indicar sus contradicciones (Franco y Levín, 2007).

En paralelo a estas apreciaciones, el exceso de legitimación de los testimonios y a la posición privilegiada de la enunciación de los testigos también ha llevado a distintos autores a insistir en la necesidad de someter a crítica dichas experiencias sobre el pasado reciente. Una de las voces más disonantes, en este sentido, es la de la experta en estudios culturales Beatriz Sarlo, que profundiza en la configuración de los

testimonios como iconos de la verdad y en la función de estos como recurso más importante para la reconstrucción del pasado (2005: 23). En concreto, analiza la representación de los testimonios a través de la narración y del lenguaje, discurso de la memoria que cuestiona por tratarse de relatos basados en detalles y en la acumulación de precisiones. Así, critica que estos elementos ayudan a crear “la ilusión de que lo concreto de la experiencia pasada quedó capturado en el discurso” (2005: 67), por lo que alerta de que si estos relatos no son sometidos a crítica su exceso de realismo resulta verosimilizante, pero no necesariamente verdadero²⁸. En paralelo, despliega su propuesta para trabajar sobre el pasado reciente. Esta pasa, por un lado, por el análisis de la experiencia desde la argumentación, postura que se caracteriza por la reconstrucción del pasado a través de textos expositivos que implican un alejamiento de los hechos por parte del testigo, que ponen el foco en el análisis y no en la subjetividad del que enuncia, lo que privilegia el conocimiento que se desprende de tales trabajos por encima de los testimonios que en ellos están presentes²⁹. Asimismo, propone el acercamiento al pasado reciente a través de trabajos que se sitúan alejados de los cánones de la experiencia y de los testimonios y que se encuentran en las narraciones ficción e imaginativas que recoge la literatura³⁰.

3. LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO EN EL DISCURSO FÍLMICO

El cine también se ha erigido como un medio legítimo de representación del pasado reciente, en cuyo discurso la memoria, en tanto construcción social narrativa, queda incluida. En este sentido, la proliferación de relatos cinematográficos a través de la gran pantalla, de la televisión y de los nuevos medios de comunicación de masas, con Internet a la cabeza, ha promovido la creación de una sociedad dominada por las imágenes, lo que lleva Robert Rosenstone a sostener que “cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine”. Esta tendencia, además, configura al discurso fílmico como la “principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población” (1996: 29). Sin embargo, el carácter masivo no se sitúa como el único, ni el

²⁸ Entre los ejemplos que cita esta autora destacan los libros *El presidente que no fue* (Miguel Bonasso, 1997, Planeta, Barcelona) a propósito de la Presidencia interina de Héctor Cámpora en 1973, así como *La Voluntad* (Martín Caparrós y Eduardo Anguita, 1997, Norma, Barcelona), sobre la militancia revolucionaria de los años 70.

²⁹ Es el caso de las investigaciones, a partir de experiencias personales, *Poder y desaparición en los campos de concentración de Argentina* (Pilar Calveiro, 1998, Colihue, Buenos Aires) y *La bamba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos* (Emilio de Ípola, 2005, Siglo XXI, Buenos Aires).

³⁰ Los ejemplos que cita son las novelas: *Austerlitz* (W.G. Sebald, 2002, Anagrama, Barcelona), *Dos veces junio* (Martín Kohan, 2002, Editorial Sudamericana, Buenos Aires) y *Los planetas* (Sergio Chejfec, 1999, Alfaguara, Buenos Aires).

más importante, baluarte por el que el cine se constituye como un medio válido de evocación del pasado. Por el contrario, para este historiador el cine crea realidad, ya que selecciona unos determinados vestigios del pasado y los incorpora a la narración, descartando el resto, por lo que su contribución se sitúa en la percepción global del pasado que estos trabajos muestran a los espectadores. A su vez, también destaca el distanciamiento del discurso filmico del discurso histórico tradicional, pues los relatos cinematográficos “no intentan ofrecer verdades literales sobre el pasado, sino expresar verdades mediante metáforas que funcionarían como una especie de apostilla y de desafío” (2004: 42-43), aunque ello implique analizar críticamente las prácticas y el lenguaje cinematográfico utilizado para llevar el pasado a la pantalla.

Este vínculo ha llevado a la historiografía a preocuparse por la relación entre el cine y la historia, y por extensión, por la relación entre el cine y la memoria. De tal inquietud han surgido dos posiciones antagónicas, de rechazo y defensa al cine como medio de representación legítimo del pasado, respectivamente. La primera de estas posturas tiene un origen temprano y remite a 1920, cuando la Academia Holandesa pidió al historiador Johan Huizinga una asesoría sobre el valor de un proyecto de archivo de documentales cinematográficos y este se mostró contrario a la iniciativa por considerar que el cine no hacía ninguna contribución destacada al conocimiento del pasado. En concreto, Huizinga apeló a que las imágenes del cine eran documentos carentes de valor o cuya importancia ya era conocida a través de otras fuentes históricas³¹. Con el paso de los años esta postura se convirtió en mayoritaria entre los historiadores, cuyos argumentos se focalizaron en las limitaciones del discurso filmico como medio de representación del pasado. Una de las voces más destacadas fue Ian Jarvie, para el que el cine transmitía al espectador poca información y se caracterizaba por su debilidad discursiva frente al discurso histórico tradicional. En concreto, para este historiador el tema histórico no puede ser plasmado en la pantalla, ya que las particularidades del lenguaje cinematográfico no permiten la reflexión, la verificación de los datos que se aportan ni el debate a través del desarrollo de otros planteamientos (1978: 378).

La otra postura se inició aun antes, cuando en 1916 se publicó en Reino Unido el libro *The camera as historian*, que hacía hincapié en la importancia de las películas como documentos históricos. Del mismo modo, en 1920 el Museo Imperial de la Guerra

³¹ Este testimonio es recogido por Peter Burke (2005) en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Crítica, Barcelona).

Británico inició un trabajo de archivo de los noticieros, que fueron considerados como dispositivos de obtención de información útil a partir de situaciones concretas³². No obstante, no fue hasta bien entrada la década de los años 70 cuando se registró un número alto de historiadores interesados en cine, centrándose estos en los relatos cinematográficos como documentos suficientes para la investigación histórica así como en su potencial como herramientas educativas. De estos esfuerzos surgieron *The historian and film*, *History and the audiovisual media* y *Feature Films as History* (Rosenstone, 1996).

Una de las contribuciones más relevantes en este sentido fue la del historiador Hayden White, quien sostuvo que la representación histórica del pasado solo puede ser relativa y argumentó a favor de la elaboración de una “historiofotía”, entendida como “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (2010: 217). En concreto, White defendía que el acceso a conocimiento de la historia se produce a través de relatos elaborados por los historiadores, unas narraciones que intentan dar sentido al pasado pero que no son el pasado en sí mismo. Así, apuntaba que el discurso histórico tradicional se configura a partir de dos factores, que lleva a cabo el historiador. El primero de ellos tiene que ver con su intento de dotar a los hechos pasados de significado, por lo que a través del lenguaje que utiliza, que no es aséptico, somete a la obra histórica a una operación de ficcionalización. El segundo está relacionado con el contexto en el que vive el historiador, pues como sujeto forma parte de una cultura que condiciona la trama de sus relatos y a las audiencias a las que destina su trabajo (2003: 115). Estos rasgos del discurso histórico tradicional, sumados a los cambios tecnológicos de la sociedad contemporánea, que conllevan nuevas formas de registro e interpretación de los hechos del pasado, justificaban para White el surgimiento de la “historiofotía”, ya que esta se vale de los mismos recursos y trabaja con las mismas operaciones que la historia, en el sentido de la selección y exclusión de información y de la condensación y desplazamiento de procesos y actores, siendo similares también sus límites y condicionantes, como su carácter ficcional y su sometimiento al punto de vista del historiador y su contexto.

³² Gustavo Aprea (2012) explica ambos ejemplos en *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (Los Polvorines-Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires).

A partir de las últimas dos décadas del siglo XX, cada vez han sido más los historiadores que se han aproximado a esta relación entre discurso filmico e historia, lo que ha dado lugar a un cambio de postura en la historiografía, que ha mostrado su interés por desarrollarse no solo en base a fuentes tradicionales sino incorporando otros recursos y discursos, donde están incluidas las imágenes. En este sentido, uno de los principales focos de discusión ha sido la consideración de las imágenes cinematográficas como fuentes documentales. Uno de sus defensores, Peter Burke, ha hecho hincapié en la importancia de estas como documento del pasado, ya que al contrario que los textos tradicionales de carácter político y económico, además de reflejar un testimonio ocular, las imágenes son capaces de transmitir niveles más profundos de la experiencia y la memoria humanas, a la vez que permiten “compartir los conocimientos no verbales de las culturas del pasado” (2005: 16). Sin embargo, reconoce que el tratamiento de las imágenes como fuente histórica y su traducción a palabras generan al investigador una serie de peligros. Estos están relacionados con el contexto en el que se interpretan, la retórica que contienen y la calidad del recuerdo de los testimonios, por lo que considera que existen unas imágenes que son más fiables que otras. Por su parte, Marc Ferro también ha subrayado el influjo de las imágenes como documentos del pasado, pues considera que a través del desarrollo tecnológico y el carácter masivo de los medios de comunicación estas controlan las costumbres, opiniones e ideas sociales, lo que les da capacidad para escribir la historia. En paralelo, ha analizado una segunda función de las imágenes cinematográficas, como es su condición de agentes de la historia. En este caso, Ferro sostiene que el cine se distingue por elaborar una contra-historia, que difiere de la versión ofrecida por los documentos escritos y las instituciones. Este rasgo lleva a las películas a desarrollar un rol alternativo a la historia oficial por lo que, a su juicio, se convierten en agentes de la historia que crean los acontecimientos del pasado y pueden derivar en una toma de conciencia de los espectadores (1995: 17). Como consecuencia de ello, y aunque no entra a analizarlos, este historiador afirma que a través de la práctica de modos de escritura específicos y de determinadas formas de actuación que dotan a los films de operatividad y eficacia, el cine da forma al presente. Esta valoración es compartida por Pierre Sorlin (1992), que lleva a cabo un análisis de la escenografía que reproducen los filmes históricos. Para él, las películas son productos culturales en permanente uso, cuyos contenidos no han de ser juzgados desde el punto de vista contemporáneo sino desde el punto de vista que existía en el momento en que se llevaron a cabo.

Otros historiadores han puesto su interés en el discurso filmico y se han preguntado tanto si las imágenes cinematográficas tienen capacidad para dar cuenta del pasado como por las formas en que reconstruyen esos mundos pretéritos. Los trabajos de Natalie Davis (2000) estudian la primera ecuación y llegan a la conclusión de que existen dos tipos de películas que abordan el pasado. De un lado, esta historiadora establece la existencia de films basados en hechos documentados y de otro, películas que surgen a partir de tramas imaginadas, pero que en ambas la historia queda adherida a la acción. Asimismo, señala que la narración histórica en el cine se lleva a cabo a través de la biografía y de la micro-historia y que ambas se asocian a una postura determinada de la historiografía. De hecho, para Davis las biografías históricas en el cine aluden a la forma o los motivos por los que se toman las grandes decisiones políticas en los distintos procesos históricos y a los efectos que se derivan de estas. Por su parte, las micro-historias cinematográficas se vinculan a la reciente historia social y se centran en el análisis de las costumbres, la vida cotidiana y la experiencia de sujetos olvidados.

Mayor reflexión es la llevada a cabo por Rosenstone (1996, 2012), quien establece que el discurso filmico puede reproducir los mismos errores que el escrito, pero que, a diferencia de este, existen películas que incluyen en sus representaciones tanto lo que ocurrió en el pasado como lo que podría haber ocurrido. Más aun, este historiador sostiene que tales discursos no se configuran como composiciones en las que se han seleccionado ciertos vestigios históricos y se han estructurado adoptando una posición ideológica concreta, sino que retan el realismo de la narración y abren el camino hacia la postmodernidad y “los métodos de representación dramática del significado del material histórico” (1996: 40). Para ello, clasifica las narraciones cinematográficas en dos grandes grupos, tanto ficciones como documentales. De un lado apela a los films históricos tradicionales, a los que les unen seis características comunes: explicar la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un final; focalizar el pasado en las experiencias de individuos concretos, sobre todo hombres; establecer finales con conclusiones cerradas y simples; dramatizar, personalizar, conferir emociones al pasado; configurar una escenificación de la historia y, a diferencia del discurso escrito, narrar el pasado como un proceso, en el que las distintas dimensiones del ser humano son mostradas de manera simultánea³³. En el lado

³³ Es el caso de *Tiempos de gloria* (Edward Zwick, 1989), *Rojos* (Warren Beatty, 1981), *El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987), *The good fight* (Noel Buckner, Mary Dore y Sam Sills, 1984),

opuesto se sitúan las películas experimentales, de las que subraya su capacidad de dotar de comprensión al pasado y a las que elogia por no ser pretenciosas ni porque busquen tener la última palabra en relación al mundo histórico que narran. Por el contrario, Rosenstone argumenta a favor de estas películas y dice que destacan por explorar nuevas formas de evaluar el pasado, ya que al no querer explicar los hechos históricos entablan un diálogo con ellos y constatan su sentido en el presente³⁴.

4. EL CINE DOCUMENTAL COMO DISPOSITIVO DE MEMORIA

Al igual que sucedió con el cine en general, el interés académico por el documental se intensificó a partir de las últimas décadas del siglo XX. Estos estudios no se focalizaron únicamente en estudiar el documental como vehículo del pasado y de la memoria, sino que además subrayaron la condición de los relatos documentales como dispositivos cuya lógica de funcionamiento permite conocer las formas en que se construyen las memorias sociales. En este sentido, el cine documental se ha entendido como un producto cultural de carácter técnico que permite almacenar y transmitir información, lo que hace fomentar las potencialidades mnemotécnicas de los individuos al tiempo que revisa las formas en que el pasado y la memoria se constituyen a partir de sus componentes materiales y de su organización interna, de sus modos de producción y circulación. No obstante, las reflexiones en torno a estos trabajos registraron su origen en el periodo silente de la industria cinematográfica. Así, la primera aproximación que se llevó a cabo en torno al concepto de documental tuvo lugar en 1926. La misma fue realizada por John Grierson, en el diario *The New York Sun*, en alusión a la película *Moana* (Robert Flaherty, 1926). En ella se refería al documental como el tratamiento creativo de la realidad. La definición procedía del término “documentarie”, que se utilizaba para apelar a las cintas de viajes y se distinguía por el carácter probatorio y de justificación de las imágenes que contenían (Francés, 2003). Desde ese momento, el concepto de documental no ha estado exento de controversia entre los teóricos del cine. Por un lado, hubo quien, como André Bazin (1990), se inclinó por entender el

Seing red (Jim Klein y Julia Reichert, 1983), *The Wobblies* (Stewart Bird, 1979), *Radio Bikini* (Robert Stone, 1988), *JFK* (Oliver Stone, 1991) y *El regreso de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982).

³⁴ Las películas en las que hace hincapié son: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *El acorazado Potemkin y Octubre* (Sergei Eisenstein, 1925 y 1928), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjines, 1971), *Quilombo* (Carlos Diegues, 1986), *Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984), *Sans soleil* (Chris Marker, 1982) *Surname Viet Given Name* (Trinh T. Minh-ha 1989), *La toma del poder por parte de Luis XIV* (Roberto Rossellini, 1962), *Antonio Das mortes y Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1969 y 1964), *Hitler, un film de Alemania* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977), *Die Patriotin* (Alexander Kluge, 1979) y *Hard times and culture* (Juan Downey, 1990).

documental como un medio capaz de reproducir la realidad. Sin embargo, la mayoría de autores han establecido límites a estos relatos cinematográficos, por lo que han tenido en cuenta, entre sus cuestiones principales, la relación que existe entre el cine de no ficción y la realidad representada, la finalidad que persiguen los filmes documentales así como las “fronteras” que existen entre las películas de ficción y no ficción.

En cuanto al vínculo que se desprende del cine documental y el mundo histórico al que sus relatos hacen referencia, este se caracteriza por desarrollar un carácter indéxico, ya que las imágenes que proyecta permiten a los receptores inferir la existencia no percibida de una realidad pasada. Este rasgo indicial distancia al cine documental de otras modalidades de representación del pasado, como el cine de ficción o el teatro. En concreto, en estas disciplinas el mundo representado es imaginario lo que, a juicio de Christian Metz, configura a sus relatos como ficciones en sí mismas. De hecho, en el caso del cine de ficción esta construcción se produce por partida doble, pues como señala este autor, mientras que “en el teatro la representación es plenamente real, en el cine es a su vez imaginaria, dado que el mismo material es ya un reflejo” (1979: 65). Por el contrario, la representación documental apela a un universo diegético que existía previamente a su registro y reproducción y presenta información real sobre el mundo fuera del cine. Este referente es aceptado por parte de los productores y de los receptores que, como indica David Bordwell, asumen “que las personas, lugares y acontecimientos no solo existen, sino que son reales y que la información presentada en ellos es fidedigna” (1995: 110). Todo ello a pesar de los relatos documentales mantienen una organización interna propia, no reproducen los hechos tal y como ocurrieron y ofrecen otro tipo de información al margen de lo real. De este modo, el cine de no ficción se sostiene en su carácter verosímil que, no obstante, queda subordinado a que sus representaciones desprendan un cierto realismo que facilite dicha referencialidad, al tiempo que aquello que muestran quede probado por su relación con disciplinas que exceden la práctica documental³⁵.

Sin embargo, entre sus estudiosos se plantea una problemática a la hora de concebir estos trabajos como género cinematográfico autónomo. De este modo, los autores que defienden esta postura (Nichols, 1997; David Bordwell, 1995; Carl Platinga, 1997, Eric Barnuow, 2005), conciben el documental como un género cinematográfico propio, al nivel del *thriller* o la comedia, de modo que aunque cada

³⁵ Gustavo Aprea habla de disciplinas heterogéneas, que abarcan desde la historia, la política, la didáctica, hasta el turismo (Aprea, 2012).

película destile sus propias normas o estructuras internas, estas cintas en conjunto comparten “rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales” (Nichols, 1997: 48). En el lado opuesto se sitúan las voces (Bernini, 2007; Beceyro, 2002, Gauthier, 2011) que señalan que el documental no es un género porque carece de un esquema repetitivo y de los rasgos definitorios que aglutinan a un cierto número de cintas, por lo que se diferencian de otras. En estos casos lo que sí se justifica es la existencia de un “estilo documental”, que caracteriza a estas películas a partir del uso en ellas de una serie de procedimientos narrativos, cuyos rasgos centrales son la cámara excéntrica y el montaje discontinuo³⁶. Una postura intermedia hace hincapié en la disparidad de estilos y prácticas documentales que existe entre los distintos films de no ficción, por lo que se llega a la conclusión de que en lugar de hablar de cine documental “habría que hablar de cines, películas, estilos y géneros documentales” (Paz y Montero, 1999: 25).

En paralelo, para su correcto análisis también ha de apuntarse que los relatos documentales no son inocentes, sino que están dotados de una posición e ideología, que los configuran de una determinada intencionalidad, ya sea esta implícita o explícita a la vista de los espectadores. Desde esta perspectiva, hay quien sostiene que el rasgo definitorio del cine documental es su propósito socio-político, pues a diferencia de la ficción “es el film con mensaje”, que aunque no tenga compatibilidad plena con la creación artística, desarrolla en este tipo de películas una modalidad especial de arte (Barsam, 1974: 4-5). En esta línea, son varios los autores que apuntan a la función del cine documental como configurador social. Esta noción es defendida por Bill Nichols (1997) y Carl Platinga (1997), cuyas teorías sostienen que los relatos documentales son representaciones con una incidencia en la formación del conjunto social relevante. Para el primero, la representación es resultado del vínculo del documental con el mundo histórico a través de una serie de recursos retóricos. En concreto, Nichols se apoya en la teoría de la información, al entender que los documentales funcionan como mecanismos que transportan un mensaje a la sociedad y generan efectos en ella. De hecho, este autor hace hincapié en la necesidad de influir en los espectadores, por lo que el realizador y el efecto que genera el texto se convierten en los componentes fundamentales del

³⁶ En este sentido, Raúl Beceyro hace hincapié en el lugar marginal que ocupa la cámara y en las limitaciones que esta tiene a la hora de registrar. A su vez, destaca que el montaje discontinuo presenta “bloques separados que desarrollan de manera brusca una ilación, que consiste en la yuxtaposición de diferentes momentos”. Tal rasgo impide al documental obtener “un plano bien frontal, a la altura del personaje y también sería raro un empalme en movimiento” (Beceyro, 2005: 15).

documental. Por su parte, Plantinga insiste en el valor social de la representación documental, aunque reconoce que esta ha de trabajar para que se produzca una “representación de veracidad expresa” (Plantinga, 2007-8: 50-53) y que además del realizador también se han de tener en cuenta los procesos de recepción e interpretación del espectador, que no es pasivo.

Las reflexiones teóricas en torno a los roles del enunciador, el texto y el espectador en el cine documental se han ido extendiendo con el paso de los años. En el primer caso, la visión que se ha impuesto sostiene que las representaciones del pasado que construyen los documentales se sitúan a expensas de los intereses, inquietudes y personalidad de los responsables de llevarlos a cabo, pues como observa Llorenç Soler “es imposible que el modo de pensar y la ideología del documentalista no queden reflejados en la obra” (2003: 12). Esta responsabilidad del enunciador se evidencia en la construcción de la mirada documental que lleva a cabo. Tal punto de vista caracteriza a los documentales por una determinada distancia con respecto a los sujetos y objetos representados (Aprea, 2012: 63), que no sustituye a la realidad sino que trae al espectador la experiencia de su realizador en el momento de filmar y elaborar la película (Acuña, 2009: 62). En esta línea, es necesario apuntar que la toma de decisiones que realiza el documentalista durante el proceso de elaboración del film es diversa y numerosa, pues abarca desde la elección del tema, hasta las personas, vistas, ángulos, lentes, yuxtaposiciones, sonido y palabras que se proyectan, lo que ha llevado a autores como Eric Barnouw a establecer una tipología de documentales en función de la evidencia del autor en ellos, lo que trae como resultado la comprensión de la propuesta del texto documental por parte de los espectadores, el acuerdo o la acción³⁷.

De igual modo, se ha entendido el cine documental como un conjunto de textos de los que se desprende una organización narrativa propia e independiente de la ficción. Ello se debe a que en el caso de la ficción cinematográfica los distintos componentes del relato se distinguen por trabajar buscando la empatía de los receptores, propósito que no se reproduce en los documentales. Por el contrario, en esta tipología de trabajos cinematográficos se configura más en torno a la reconstrucción de un hecho o de un sujeto que alrededor de la inclusión de estos en una trama. Es más, incluso hay documentales que no se desarrollan en torno a una narración, por lo que en ellos se subordina el lugar que ocupa la trama en las películas de ficción a otros componentes

³⁷ Los sustantivos de esta tipología, con los que se identifica al documentalista, son: Explorador, reportero, pintor, abogado, fiscal, poeta, promotor, observador y guerrillero (Barnouw, 2005).

(Bordwell y Thompson, 1995). Así, para Nichols es la argumentación presente en el texto documental, que intenta persuadir a través del uso de diferentes estrategias discursivas, la que sustenta el relato. Para ello, este autor recalca que desde los inicios de la historia del cine documental la argumentación se ha materializado a través de lo que denomina modalidades de representación, que se constituyen como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (1997: 65). Así, Nichols apunta que existen seis modalidades de representación documental, cada una de las cuales ha contado con un periodo de predominio en determinados países o regiones y que, a su vez, dichas formas de organización han tendido a combinarse en las diferentes cintas documentales. La primera de las formas de organización que surgió, a partir de la década de los años 20, fue la modalidad expositiva. Esta se caracteriza por adquirir la forma de ensayo y desplegar un discurso que se dirige al espectador directamente, en el que prevalece el comentario al que se le añaden intertítulos y otros elementos a propósito de una realidad histórica determinada, pero en el que las imágenes únicamente funcionan como elemento ilustrativo o de contrapunto, prevaleciendo el sonido no sincrónico. Con la llegada de las cámaras portátiles, en la década de los años 50, emergieron dos nuevas modalidades de representación documental. Una de ellas fue la de observación, también conocida como cine directo, y se distingue por subrayar la no intervención del realizador en el proceso de filmación y ceder el control a los sucesos que tienen lugar delante del objetivo. Este tipo de películas tiende a describir lo cotidiano de manera exhaustiva, premiando la continuidad espacio-temporal en lugar de la lógica que impera en la modalidad expositiva. La otra tendencia que apareció en dicho periodo fue la modalidad interactiva, que en algunos países se denominó *cinema vérité* y que destaca por hacer énfasis en los testimonios, sobre los que recae la autoridad del texto documental, aunque en ellos predominan varias formas de monólogo y diálogo, siendo la entrevista el mecanismo a través del cual giran las interacciones. La cuarta forma de organización interna de la no ficción es la modalidad reflexiva. Esta se caracteriza porque la representación que se lleva a cabo del mundo histórico se convierte en el tema de análisis del relato, cediendo el referente el foco del interés hacia las propiedades del texto documental. En quinto lugar, Nichols habla de la modalidad poética, cuyo origen surge en paralelo a las vanguardias artísticas pero que ha reaparecido a lo largo de distintas etapas históricas. Esta forma de organización documental se propone la configuración de un estado de ánimo y un tono determinado, en lugar de ofrecer información a los espectadores. Por último, este autor

introdujo, en los años 90, la modalidad performativa, en la que los textos documentales se distinguen por su condición evocadora y cuestionan los límites establecidos tradicionalmente entre la ficción y la no ficción. Para ello, este tipo de películas centran su interés en los recursos retóricos, poéticos y expresivos (Nichols, 1997: 668-106).

Estas modalidades de representación documental han servido de base para que otros autores analicen cómo el documental configura su relación con el pasado. Es el caso de David Ludvigson, quien ha definido el documental histórico como “una película sobre el pasado que implica un tratamiento creativo que reivindica una creencia de que los objetos, situaciones o los acontecimientos determinados ocurrieron en el mundo real representado” (2009: 65). A tal definición ha llegado tras haber aplicado esta teoría a la producción documental de carácter histórico en Suecia, estableciendo además que los documentales que abordan el pasado de su país utilizan, principalmente, las modalidades de representación documental expositiva, de observación e interactiva. Sin embargo, otros autores, como Laia Quílez (2009), descartan que esta teoría sea el único procedimiento a través del cual los documentalistas intentan dar cuenta sobre la historia y optan por desplegar otros procedimientos de realización, aunque estos evoquen a la propuesta de Nichols. Dichas fórmulas se aglutinan en tres tipos de narraciones históricas. La primera de ellas hace presente el pasado a través de la reconstrucción ficticia del mismo. A ella se llega tanto por carecer de imágenes de archivo de los hechos como por una intención de querer intensificar narrativamente el relato. Para ello se incluye desde la escenificación y el vestuario hasta los actores, que pueden ser profesionales o testigos que interpretan el rol que experimentaron en un momento determinado. En segundo lugar destacan las narraciones históricas basadas en historias orales, ya sea a través de confesiones, monólogos, opiniones o entrevistas, donde los protagonistas son tanto los testimonios directos de los hechos como especialistas procedentes de distintas disciplinas profesionales, desde historiadores a antropólogos, pasando por el propio realizador de la película. Finalmente, un tercer procedimiento por el que los documentalistas dan cuenta del pasado se construye a partir de la apropiación de imágenes y materiales de archivo, de procedencia y rasgos heterogéneos, pero asociados inexorablemente a la porción de la historia en la que se focaliza. El uso de estos mecanismos tiene por objetivo instaurar una memoria del pasado, como campo de operación de representaciones, de carácter flexible y alejada de la visión unidireccional propuesta por la memoria construida por las instituciones (Quílez, 2009: 133-146).

Por último, la aproximación al cine documental como dispositivo de construcción de memorias colectivas, además de atender a sus componentes organizacionales también implica tener en cuenta sus mecanismos materiales, y por extensión, sus formas de producción y distribución. En lo que respecta a sus condicionamientos tecnológicos, la producción documental atravesó varias etapas históricas, que tienen como bisagra los años 60 y la aparición de los equipos ligeros de registro y a las películas de alta velocidad. De esta innovación surgió un modelo que se erigió como canon del cine documental y que perduró hasta la llegada, a finales de siglo, del vídeo y de la digitalización, tendencia que se tradujo en la extensión de los equipos sencillos y asequibles de grabación y edición y la configuración del post-cine (Catalá y Cerdán, 2007-8: 25). Esta economía productiva separó durante un periodo sustancial de tiempo al cine documental de la ficción, como también hizo con la organización interna de tales productos culturales, que se han caracterizado por su sobriedad y por la limitación de la demanda de recursos operativos. En la misma línea, los materiales que conforman el documental también modifican los circuitos de exhibición por los que circulan sus cintas. Estos son más amplios que los del cine de ficción, pues para ser vistos, los documentales no necesitan del espacio cinematográfico comercial, a través de salas que mantienen aislados a los espectadores, atrapados ante una pantalla oscura e identificados con el relato que se les está mostrando. Por el contrario, y aunque tradicionalmente la televisión, y más tarde Internet, se han erigido como principales medios de distribución de estas imágenes, existen tipos de documental que son pensados para ser exhibidos a través de circuitos alternativos. Estos lugares trabajan para la configuración de unos receptores distintos a los que genera el cine de ficción, puesto que se cimientan bajo regímenes de creencias distintas. En este sentido, las salas comerciales trabajan para la construcción de espectadores empáticos con el relato, pero únicamente contemplativos a propósito de la realidad histórica que se les muestra. Dicha situación que contrapone a los mecanismos que utilizan los circuitos alternativos, donde a través de mecanismos como el debate o la presencia de los autores, se busca tanto la identificación del espectador como su concienciación. Asimismo, en el cine documental la realidad histórica representada hace alusión a un referente real, con la que el espectador establece un contrato de autenticidad, al presuponerle un mayor conocimiento del mundo. Este pacto no se reproduce en el cine de ficción, ya que la recepción de las imágenes de este tipo de productos cinematográficos no se sustentan

bajo criterios de veracidad y solo hace falta que sean verosímiles a los ojos de los espectadores.

5. EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO Y LA EXPERIENCIA ARGENTINA

Desde finales de los años 80, y sobre todo a partir de la década siguiente, el cine documental entró en una nueva etapa, que se distinguió de los periodos anteriores tanto en sus formas de producción y distribución como por sus propuestas formales en relación al mundo histórico que representaron a través de ellas. Entre los autores que se han aproximado a analizar este fenómeno se producen dos visiones a propósito de las causas que lo generaron. De un lado, existen interpretaciones que vincularon la aparición y las características propias de estos nuevos documentales a las modificaciones experimentadas en el campo de la tecnología. Estas voces, como Jack Ellis y Betsy McLane (2005), ponen el foco en el abaratamiento que se produjo a la hora de acceder a los equipos de registro y edición, al mismo tiempo que dichos mecanismos a través de la digitalización establecieron una revolución en la filmación, que se vio facilitada por el carácter liviano de las cámaras; y en la post-producción, que permitió a los realizadores tener soluciones de calidad profesional a un bajo coste. Estas soluciones a presupuestos *low cost*, a su juicio, tuvieron efectos en la distribución y en la exhibición comercial, pues en paralelo a la recuperación de su espacio en el circuito tradicional y comercial³⁸, los nuevos documentales se desarrollaron en un contexto marcado por el auge y la multiplicación de los canales de televisión por cable, primero, y la aparición de Internet y las plataformas de vídeo bajo demanda y las redes sociales, después. En paralelo, otros autores han reconocido que los cambios tecnológicos han hecho mella en los nuevos documentales en el nivel formal. Así, Michael Chanan hace referencia a la aplicación de la nueva tecnología en el caso de la Argentina de la crisis de 2001, cuyo resultado sostiene que es una suerte de “reportaje participante” que, basándose en el registro a través de la cámara al hombro, el sonido directo y las entrevistas en la calle, innova descartando el comentario en *off* y añadiendo imágenes de archivo extraídas de la televisión y montadas en sentido irónico, la mayoría de las veces musicalizadas con melodías de rock nacional (2003: 31). Por el contrario, hay quien justifica en el nivel político la aparición de estos nuevos trabajos. Es el caso de María

³⁸ Este indicador no se produjo con la misma intensidad en los distintos lugares. Así, en Estados Unidos sí hubo una recuperación de la cuota de pantalla del documental con respecto a la ficción dentro del circuito comercial. Este paralelismo no se produjo en otros países, como es el caso argentino. Ellis y McLane (2005: 327).

Luisa Ortega (2007), que se circunscribe al ámbito del documental norteamericano contemporáneo y establece tres aspectos como *leit motiv* del renacimiento de la tradición de documental político en Estados Unidos. El primero de ellos se centra en la figura de Georg W. Bush y en la incertidumbre que suscitó su llegada a la Casa Blanca en medio de los rumores de fraude pero, sobre todo, en su política conservadora y en el rol que desempeñó en la guerra de Irak. A continuación, apela al giro registrado en las televisiones de este país, que a finales del siglo XX y en los albores del XXI dejaron de cumplir una función socio-política, debido a la concentración de la propiedad de este medio y a las representaciones que hizo en sintonía con el poder republicano, lo que dio lugar a una crisis de credibilidad de la pequeña pantalla. Por último, hace referencia a la producción de la industria de Hollywood, de la que critica que no reflejó el pulso político que se estaba dirimiendo en el país.

Dentro de este cine documental contemporáneo no existe una modalidad de representación dominante, aunque sus trabajos se caracterizan por diferenciarse de las producciones de periodos anteriores. El principal rasgo, como ya apuntara Nichols en la modalidad de representación performativa, es la marcación que en ellos se hace de la mirada subjetiva del documentalista³⁹. Este aspecto se configura a partir del rol del realizador como eje de legitimación de las interpretaciones que llevan a cabo las imágenes, las cuales se caracterizan tanto por el cuestionamiento de la realidad representada como por confrontar las formas tradicionales utilizadas por el documental para dar cuenta de dicho mundo histórico. Este protagonismo del realizador, sin embargo, no se erige como un problema a la hora de que los documentales contemporáneos continúen generando un efecto de verosimilitud, pues son películas que se plantean “como una interpretación personal construida a partir de retazos de una realidad que rescata elementos de muy distinto tipo” (Aprea, 2008: 43). Para ello, desarrollan estrategias narrativas de hibridación, que consisten en la recuperación de aspectos meramente ficcionales, como las reconstrucciones, las dramatizaciones, las lecturas de extractos de películas de ficción o la incorporación de una puesta en escena pactada con los sujetos representados con anterioridad. Del mismo modo, también incorporan mecanismos procedentes de la experimentación audiovisual, como el uso no realista del sonido, la manipulación de las imágenes o las animaciones. Unos materiales

³⁹ El documental subjetivo ha sido abordado por múltiples autores. En el ámbito anglosajón, al citado Nichols se añaden los trabajos de Stella Bruzzi (2000). En cuanto al ámbito local argentino, se han acercado a estos nuevos trabajos Clara Kriger (2007), Ana Amado (2009) o Beatriz Sarlo (2005), entre otros académicos.

que no suelen cumplir una función meramente informativa, sino que se trata de argumentaciones que muestran un sentido crítico, ya sea a través de la ironía o del análisis. Asimismo, destaca el rol central que ocupan los testimonios, que ponen en valor la experiencia individual en la recuperación del pasado. Y, entre las rupturas que plantean con los documentales de los periodos anteriores, se encuentran las estructuras narrativas abiertas, que no suelen llegar a conclusiones explícitas, lo que facilita el cuestionamiento por parte del espectador de la realidad histórica reflejada en la pantalla.

La producción de no ficción argentina presenta su propio correlato en relación al documental contemporáneo (Paranagua y Avella, 2003). Esta experiencia se ha desarrollado durante el último cuarto de siglo y ha dado lugar a una nueva y renovada etapa en la historia del cine documental de este país. La misma estuvo motivada por varios factores, entre ellos la coyuntura socio-económica interna, el modo en que se absorbieron los cambios tecnológicos, las nuevas modalidades de consumo mediático y la política estatal, es decir, las modalidades de regulación, control, apoyo y difusión que el Estado argentino ha utilizado para promover la producción nacional cinematográfica. En esta línea, la llegada a la Presidencia de la Nación de Carlos Menem en 1989, y la crisis hiperinflacionaria que la motivó, coincidieron con la disolución de la política de fomento de la producción nacional que el Instituto Nacional del Cine (INC), organismo que articula el cine en Argentina, había llevado a cabo a partir de la restauración democrática (1983-1989)⁴⁰. Así, la nueva política se tradujo en la reducción de los créditos destinados a nuevas películas, ayuda estatal que se limitó a producir iniciativas cuyo financiamiento estuviera consolidado. Un comportamiento que obtuvo como resultado que, durante el primer gobierno de Menem (1989-1994), la producción filmica nacional se constituyera como una de las más bajas de su historia (Getino, 2005). Sin embargo, en octubre de 1994, a pocas semanas de su reelección, se produjo el primer signo de renovación de la industria cinematográfica argentina contemporánea. El mismo llegó con la aprobación de la Ley 24.337, normativa que supuso el cambio de nombre del Instituto Nacional del Cine (INC), que pasó a denominarse Instituto Nacional de

⁴⁰ La llegada de Raúl Alfonsín a la Presidencia de la Nación supuso el fin de la Ley 17.741, que había regido el ámbito de la cinematografía argentina desde 1957. La nueva normativa, además de acabar con la posibilidad de prohibir películas, devolvía al INC el poder de clasificar los filmes en exhibición. Este marco legal se caracterizó por el fomento de la producción nacional y por dar visibilidad a los nuevos realizadores. Los resultados fueron un aumento de los títulos argentinos, con una media de 20 estrenos nacionales al año. Varias de estas películas lograron una aceptación destacada en la taquilla y lograron premios internacionales. El ejemplo más paradigmático fue el premio Oscar a la Mejor Película Extranjera obtenido por *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). Entrevista con Manuel Antín, director de cine y responsable de la gestión del INC entre 1983 y 1989, el 20 de agosto de 2015.

Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Esta sustitución de nomenclatura desembocó en distintas interpretaciones, que han abarcado desde la visión del cine como medio que tiene lugar en espacios más amplios al circuito comercial tradicional y debe integrarse en el ámbito audiovisual; hasta el reconocimiento del auge experimentado por el vídeo como medio de expresión y producto comercial en Argentina (La Ferla, 2008). Uno de los cambios más significativos tuvo lugar en el ámbito de las televisiones en abierto, ya que el nuevo marco legal promovió la participación de estos medios en las producciones filmicas. Asimismo, reconoció la exhibición televisiva a través de un mecanismo de fomento a la producción, que facilitaba ingresos adicionales cuando un film era exhibido a través de un medio electrónico. Del mismo modo, entre las medidas propuestas por el nuevo marco legal destacó la reformulación de los modos de recaudación por parte del INCAA, que se vio incrementada, pues al histórico 10% de la taquilla de cine se sumó un 10% adicional de la venta y alquiler de vídeo y DVD así como un 25% de lo recaudado, vía impuesto, por el Comité Federal de Radiodifusión a la cantidad que los canales de televisión reciben por la venta o publicidad de los filmes nacionales. Esta medida derivó en el incremento de los ingresos del INCAA, por lo que volvió a otorgar préstamos que se tradujeron tanto en un aumento de los estrenos nacionales como en el incremento del número de espectadores que acudían a ver dichas películas (Getino, 2005). Paradójicamente, esta política de fomento a la producción cinematográfica desde el Estado se planteó en paralelo a las medidas neoliberales a nivel económico llevadas a cabo por el Gobierno menemista, lo que inevitablemente dio lugar, en los últimos años de su gestión, a establecer un nuevo giro en el rol del INCAA. Este perdió su autonomía, dejó de promover films y no estableció una política clara de fomento de la producción artística. Dicha situación se extendió hasta 2002, cuando a través del decreto 1.536 de Necesidad y Urgencia el INCAA recuperó su autarquía financiera y volvió a gestionar sus recursos. Esta decisión se prolongó durante los sucesivos gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, que contribuyeron a estimular la industria cinematográfica argentina.

Sin embargo, los vaivenes experimentados por la política estatal de fomento a la producción nacional no favorecieron la realización de documentales hasta bien entrada la primera década del siglo XXI⁴¹. De hecho, durante los años previos la producción

⁴¹ El fomento a la producción de documentales se lleva a cabo, desde 2007, a través de la resolución 632 del INCAA.

documental argentina mostró en líneas generales un carácter no institucionalizado⁴² y se financió a través de vías polarizadas. Así, por un lado hubo realizadores que optaron por la autonomía a la hora de financiar sus cintas, una parte de ellos mediante la vía de la militancia; mientras que otros se beneficiaron de la diversificación de las fuentes de producción que tuvo lugar en el país a partir de la década de los años 90. En concreto, al país llegó inversión foránea que interactuó mediante la fórmula de la coproducción con televisiones y productores argentinos. A estos se sumaron las fundaciones internacionales que valoraron más los proyectos en función de su originalidad que siguiendo un criterio de rentabilidad. Entre las mismas destacaron la Agencia Española de Cooperación (España), la Fondation Alter Ciné (Canadá), la Jan Vrijman Foundation (Holanda) y la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación. Del mismo modo, se multiplicaron los productores locales, sobre todo provenientes de universidades y de provincias argentinas. Estos nuevos agentes productivos, en comparación con la cantidad aportada a nivel del Estado nacional o de las televisiones en abierto, realizaron inversiones a escala menor, pero contaron con la ventaja de favorecer la innovación y la creatividad, tanto temática como estética, lo que promovió la elaboración de cine documental.

El auge de la producción cinematográfica también se vio motivado por el surgimiento y consolidación que durante los años 90 se produjo en el ámbito de las instituciones formativas en cine. Si bien estos centros se caracterizaron por su carácter diverso y localización expandida, hasta la primera década de 2000 dominaron las escuelas de cine privadas y ubicadas en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, hay que añadir que durante la última dictadura cívico-militar se cerraron distintas universidades públicas, que afectaron a la clausura de la carrera de cine. Estos estudios, con la consolidación de la democracia, fueron reabiertos, siendo el ejemplo más significativo la carrera de cine en la Universidad de La Plata (provincia de Buenos Aires). En el ámbito de la educación pública destacaron, en esos años, el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC), surgido en la década de los años 60, pero que pasaría a denominarse a finales de siglo Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC); y la carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires (UBA), creada en 1989 para dar respuesta a

⁴² Los intentos de institucionalización del cine documental en Argentina tienen sus orígenes en la productora Cine-Ojo, a cargo de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, en 1986. Entrevistas con Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, el 28 de julio y el 3 de agosto de 2015, respectivamente.

la demanda que el ENERC no podía satisfacer. Con el correr de los años, no obstante, los estudios de cine de titularidad estatal proliferaron a lo largo y ancho de la geografía argentina. Por el contrario, la enseñanza de cine de carácter privado experimentó su mayor periodo de visibilidad y apogeo durante la década de los años 90, ya que llegó a haber, solo en la capital del país, más de una treintena los centros dedicados a estos estudios⁴³. Tales espacios ofrecían una formación heterogénea, que abarcaba distintas especialidades, como dirección cinematográfica, guión, producción o animación. Las mismas estaban integradas tanto en un único plan de estudios como por separado y sus plantillas fueron integradas, en la mayoría de los casos, por profesionales del medio en lugar de por académicos. De hecho, directores de proyección internacional, como Eliseo Subiela, fundaron escuelas de cine que llevan sus nombres⁴⁴. En este sentido, el centro más destacado dentro de este ámbito fue la Fundación Universidad del Cine (FUC), que se creó en 1991 y de la que surgieron buena parte de los realizadores que integraron el Nuevo Cine Argentino (NCA).

La proliferación de las instituciones formativas en cine puede entenderse como el semillero del que surgió una masa crítica de nuevos realizadores cinematográficos. Este conjunto de jóvenes realizadores fue heterogéneo y, en el caso del documental, se distinguieron porque no se mostraron pasivos a la hora de reflejar la coyuntura socio-económica que atravesaba Argentina a finales del siglo XX y principios del XXI, así como en dar cuenta del pasado reciente y traumático del país y en establecer relaciones entre ambos momentos históricos. Tal comportamiento se originó por una necesidad de registrar de los realizadores, postura motivada en gran parte por el rol establecido por los medios de comunicación dominantes, que debido a su tendencia a la concentración durante el neoliberalismo ofrecieron un discurso sesgado a propósito de la realidad histórica representada. Este punto de vista no era compartido por los nuevos documentalistas, lo que se tradujo en una crisis de credibilidad del sistema de medios en el país. A su vez, la revolución en el ámbito tecnológico facilitó el registro e interpretación de la coyuntura de crisis, considerándose como un factor clave para el incremento de trabajos documentales durante esos años. En concreto, los realizadores argentinos no se mostraron impermeables al acceso a las nuevas tecnologías, ya que el

⁴³ La revista argentina *Haciendo Cine*, destinada a estudiantes de esta disciplina, publica desde su creación en 1995 un listado anual de los centros que cuentan con una oferta formativa especializada en cine donde puede confirmarse esta evolución. “Una x una”, revista *Haciendo Cine* números 3 y 165, pps14-5 y 44-5, Buenos Aires.

⁴⁴ La escuela de cine de Subiela se fundó en la década de los años 90. En la década siguiente el director Luis Puenzo también abrió un centro dedicado a la enseñanza del cine.

régimen de la convertibilidad que se estableció en el país en 1991 fomentó la adquisición de equipos de filmación livianos y de *software* de calidad profesional, lo que promovió en ellos el acceso a las nuevas tecnologías y la realización de documentales. En este sentido, las características del documental jugaron a favor de que las representaciones de la crisis se llevaran a cabo a través de este género, dado que con el auge del vídeo digital se facilitaba la filmación, pues los nuevos equipos además de ser ligeros ofrecían a los realizadores nuevos servicios permitían conocer al instante lo que se había grabado y fomentaban la discusión a propósito de la representación. A su vez, el uso del vídeo digital se caracterizó porque acortaba los tiempos de producción, al eliminar un paso en el proceso de elaboración como era el revelado.

Las modificaciones registradas en el ámbito de la exhibición también influyeron en los modos de consumo de estos productos culturales. El primer cambio significativo tuvo que ver con la desaparición de las tradicionales empresas locales de exhibición y la aparición, en su lugar, de cadenas internacionales cuyo espacio de funcionamiento se circunscribió a los complejos multi-salas. Esta sustitución tuvo como efecto el traslado de la exhibición comercial del epicentro de las ciudades a los grandes centros comerciales. Sin embargo, la consecuencia más significativa fue la bajada de la cuota de pantalla de la producción nacional, dado el origen de la propiedad de los nuevos espacios y el escaso lugar que en ellas se destinaba a las películas argentinas. De hecho, lo que se pretendía, como indica Gustavo Aprea, era buscar “audiencias más reducidas que pudieran complementarse con un público masivo, accesible en la mayoría de los casos para la producción que trabaja en una escala internacional” (2008: 17). Para contrarrestar esta tendencia, desde el Estado se promovieron los Espacios INCAA, una red de salas de proyección de titularidad y gestión pública que tienen como finalidad la difusión de cintas de producción nacional⁴⁵. Del mismo modo, existieron espacios alternativos asociados a consumidores de un nivel cultural alto, que facilitaron la difusión de estos trabajos, como fueron los casos del cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) o del Palais de Glace; al tiempo que sobrevivieron cines independientes vinculados a la exhibición de cine político, como fue el ejemplo del cine Cosmos, para el que la coyuntura de crisis económica resultó un

⁴⁵ Estos espacios nacieron en Buenos Aires, con el cine Gaumont como Espacio INCAA n°1. Con el paso de los años se fueron extendiendo por todo el país. Entre sus rasgos distintivos destaca el precio de las entradas, a un valor notablemente inferior al de las salas de exhibición privadas.

revulsivo⁴⁶. A su vez, los cambios que experimentó la exhibición como consecuencia de la aparición del vídeo y del DVD facilitaron nuevos huecos de difusión para el cine argentino y, en concreto, para la modalidad documental. Estos se tradujeron, por un lado, en la apertura de nuevas ventanas de difusión a través de la vía de los festivales, siendo los casos más significativos el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici) y la reapertura del Festival de Mar del Plata. De otro, destacó la exhibición alternativa vinculada al cine militante, que encontró en los nuevos movimientos sociales los actores a los que interpelar y en el espacio público, el lugar en el que establecerse. En paralelo, a partir de la década de los años 90 se produjo un desarrollo de la televisión por cable y por satélite. En estos casos, la expansión del cine nacional hubo de esperar a la aparición de canales de televisión de titularidad pública a raíz del surgimiento de la Televisión Digital Terrestre (TDT), como Canal Encuentro y, más tarde, de INCAA Tv. Esta multiplicidad de soportes para la exhibición y la difusión de cine promovió una fragmentación de las audiencias y la aparición de distintos tipos de consumidores, que iban más allá de los espectadores contemplativos cuyo sistema de creencias se construía a partir del aislamiento de las pantallas cinematográficas.

Este conjunto de factores motivó que las representaciones del cine nacional se dirigieran en dos direcciones. De un lado, desde la ficción del Nuevo Cine Argentino (NCA) y, de otro, más tardío y de carácter mayoritario a nivel cuantitativo, desde el documental. El NCA tuvo como punto de partida los nueve cortometrajes que integraron la película *Historias breves* (1995)⁴⁷. Sin embargo, se trató de un conjunto de filmes y realizadores heterogéneo cuyo nexo en común fue el carácter rupturista y de rechazo al cine argentino preexistente que, con tendencia al realismo, entró en una crisis de representación. Por el contrario, los realizadores del NCA, apoyados por una nueva crítica cinematográfica⁴⁸, articularon sus películas en torno a dos propuestas: de un lado, destacaron los filmes que trataron de renovar la representación de la crisis, por lo que se

⁴⁶ Entrevista con Luis Vainikoff, ex propietario del cine Cosmos, el 17 de agosto de 2015.

⁴⁷ Estos cortometrajes fueron dirigidos por alumnos de cine como Ulises Rosell, Andrés Tambornino, Jorge Gaggero, Daniel Burman, Adrián Caetano, Paula Hernández, Lucrecia Martel, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Pablo Ramos y Bruno Stagnaro. Sin embargo, también se consideran como antecedentes los trabajos de Martín Retjman, Alejandro Agresti y Esteban Sapir.

⁴⁸ Los nuevos críticos se nuclearon bajo la revista *El Amante Cine* (1991-actualidad) y compartían con los realizadores del NCA la voluntad renovadora de la crítica cinematográfica en este país. Entrevista con Horacio Bernades, crítico de Página/12 y ex integrante de *El Amante Cine*, el 21 de agosto de 2015. Esta interrelación percibe en el apoyo otorgado por esta publicación desde la aparición de *Historias Breves* (1995). Así, oponen la originalidad creativa de los nuevos realizadores de esta cinta al cine tradicional estrenado en el país, en concreto, a través de la película dirigida por Eliseo Subiela *No te mueras sin decirme dónde vas* (1995). “Editorial” (1995): *El Amante Cine*, nº40 p3.

distanciaron de la tendencia al costumbrismo y de carácter moralizante que caracterizó a la producción nacional previa. De otro, destacaron las películas que buscaban continuar la renovación estética llevada a cabo por el denominado cine moderno que se desarrolló en el país durante las décadas de 1950 a 1970. No obstante, entre ambos tipos de realizaciones se establecieron pautas comunes, como fueron la toma de distancia con respecto al mundo histórico representado, su actitud cuestionadora, tanto de dicha realidad como de sus modos de representación, la utilización de actores no profesionales, el abandono de la causalidad lineal, la tendencia a desarrollar estructuras abiertas y no conclusivas, la escenografía de carácter naturalista, el retrato de personajes fuera de lo social o la utilización de actores no profesionales (Aguilar, 2006).

En lo que respecta al cine documental, las representaciones fueron heterogéneas y giraron en torno a la revisión del pasado reciente de carácter traumático así como en registrar e interpretar la coyuntura de crisis socioeconómica. En el primer caso, el interés temático de los realizadores fue diverso y se caracterizó por mostrar los rasgos de las organizaciones revolucionarias de la década de 1970, la militancia clandestina o los capítulos poco conocidos de la dictadura y de los años precedentes y que la continuaron. Por otro lado, también destacaron los trabajos que optaron por transmitir la experiencia de las organizaciones de derechos humanos, de los movimientos de memoria de los familiares desaparecidos. Otros grupos importantes fueron los documentales de carácter biográfico, así como los trabajos que abordaron el pasado desde el punto de vista de la post-memoria. En cuanto a los documentales que abordaron la coyuntura de socio-económica, estos optaron tanto por desarrollar miradas totalizadoras sobre la crisis como puntos de vista reflexivos, a la vez que un conjunto de trabajos pertenecientes a realizadores más jóvenes registraron e interpretaron la realidad del país a través de casos concretos que destacaban por una fuerte impronta subjetiva. Por último, dentro de este grupo de trabajos hubo realizadores que se inclinaron por deslizar sus propuestas siguiendo las pautas del NCA, mientras que otros retomaron la tradición del cine político documental argentino, tanto de carácter militante como de denuncia e intervención social.

ANÁLISIS PROSOPOGRÁFICO

II. EL RELEVO GENERACIONAL EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO

*“Cuando la realidad llama a tu puerta,
las cámaras se prenden por parte de gente
que no había prendido una cámara hasta ese momento”⁴⁹*

1. MIRADAS MÚLTIPLES Y DIVERSAS

La producción documental experimentó un crecimiento exponencial en Argentina con el cambio de siglo⁵⁰. De hecho, hay quienes definen dicho auge como un “boom documental”⁵¹. Este giro cuantitativo se distinguió por su diversidad, aunque bien es cierto que una parte significativa de tales trabajos se destinaron a registrar e interpretar la crisis política y socioeconómica que transcurrió en ese periodo, así como a analizar las transformaciones acontecidas en el país consecuencia de la misma⁵², generando un espacio propio de representación de dicha coyuntura (Alfonso, 2005). En este sentido, los responsables de tales producciones configuraron un conglomerado heterogéneo de realizadores, del que se desprendieron al menos tres variantes. La primera de ellas estuvo compuesta por directores que procedían de otras disciplinas ajenas a la cinematografía, fundamentalmente del periodismo. La segunda la integraron documentalistas argentinos experimentados, que formaban parte de la generación del cine documental de intervención política de las décadas de los años 60 y 70 o de la generación que comenzó a trabajar a finales de la última dictadura y habían desarrollado su carrera documental durante los años 80 y 90. La tercera y última variante estuvo

⁴⁹ Declaraciones de Ernesto Ardito en entrevista con la autora, el 30 de junio de 2015.

⁵⁰ Al margen de las producciones independientes y militantes que se difundieron por canales de exhibición alternativos, el crecimiento de la producción de documentales en Argentina se confirma a través del análisis comparativo de los estrenos comerciales que este tipo de películas registraron. Así, en el año 1995 solo se estrenaron dos documentales del total de 23 cintas de producción nacional. Esta cifra continuó siendo baja en 1996 (4 de 38), 1997 (2 de 28) y 1998 (4 de 36). A partir de 2002 la subida es exponencial. Ese año se estrenaron 11 documentales del total de 49 películas nacionales. En 2003 la cifra fue de 16 (de un total de 44), en 2004 de 36 (de 62) y en 2005 de 26, de 65 (Iammarino, 2005: 2). En los últimos años ambos indicadores se encuentran parejos. Así, en 2015 se estrenaron 118 películas nacionales de las que 48 fueron documentales. “Películas argentinas estrenadas en 2015” (2016): Wikipedia. Disponible en: <https://goo.gl/so8zoh>

⁵¹ Irene Marrone justifica el aumento de la visibilidad y de la productividad del documental en Argentina a finales de la década de los años 90 como respuesta a un sistema hegemónico de ideas, instituciones y políticas, dada “la crisis de dominación y de estructuras concretas y simbólicas” que existía (Marrone, 2011: 11). Esta idea, asociada a la presencia del testimonio en estos trabajos, es compartida por Ana Amado (2009: 215).

⁵² Estas realizaciones se focalizaron en revisar el pasado reciente argentino, siendo la biografía uno de los subgéneros más recurrentes, y en interpretar la crisis y las transformaciones del país. Según sus propuestas estéticas, una parte de las realizaciones entroncaron con los postulados del Nuevo Cine Argentino y otras retomaron la experiencia del cine político argentino (Aprea, 2008: 43-44).

marcada por la presencia de nuevos y jóvenes realizadores, para los que la representación de la crisis supuso su primer, o uno de sus primeros, trabajos documentales.

Los principales exponentes de la primera variante son los periodistas Jorge Lanata (*Deuda, quién le debe a quien*, 2004) y Ana Cacopardo⁵³ (*Cartoneros de Villa Itatí*, 2003). En ambos casos, su aproximación al documental tuvo como punto de partida la televisión y, en concreto, el programa que dirigían: *Detrás de las noticias* (América tv) e *Historias Debidas* (Canal 7), respectivamente. Estos espacios funcionaron como catalizador de sus películas, ya que a partir de la cobertura que en ellos hicieron de una experiencia puntual relacionada con la crisis, que retumbaba en sus propias biografías⁵⁴, el documental se convirtió para ellos en el dispositivo de representación óptimo para profundizar en ambas temáticas, que formaban parte de la coyuntura económica y social de ese momento. Las mismas fueron proyectadas en formato de denuncia y respondían a la necesidad de ubicar la problemática que analizaban en la opinión pública. Unos documentales que se vieron influidos por el bagaje televisivo de ambos profesionales, que determinó tanto las condiciones de producción y el lenguaje audiovisual utilizado en sus trabajos, como la recepción de los mismos. En lo que respecta a su elaboración, en estos ejemplos fue general la presencia de una productora que financiaba los proyectos, que se distinguieron por la utilización en ellos de equipos técnicos y humanos amplios, que en el caso del trabajo de Lanata se tradujo en las múltiples localizaciones donde se rodó la cinta o en la inserción en ella de efectos especiales. Asimismo, el discurso televisivo está presente en los dos trabajos, tanto a través de la alta presencia de testimonios y del registro visual de los mismos, como de la estructura narrativa y el punto de vista que de ellos se desprende: el del realizador que a su vez ejerce de personaje. De la misma manera, el impacto de estos trabajos fue alto y registraron un recorrido institucional cinematográfico inverso, pues se estrenaron directamente en televisión abierta y comercial y asistieron posteriormente a festivales de cine internacionales o bien formaron parte de circuitos oficiales de cine, siendo distribuidos después a través de DVD, respondiendo así a las audiencias

⁵³ Junto a Cacopardo, que ejerció como promotora del documental, trabajaron Ingrid Jaschek, Andrés Irigoyen, Pablo Spinelli y Eduardo Mignogna. Entre los cuatro primeros existía un vínculo laboral. Los cuatro se formaron en un taller de cine dirigido por Mignogna. Fruto de su amistad fue la colaboración en la cinta.

⁵⁴ Se trata de una vinculación personal. Cacopardo inició su carrera periodística poniendo en marcha una radio comunitaria en la villa donde transcurre el documental. El nexo de Lanata con su documental es el nombre de la protagonista, Bárbara, el mismo que el de su hija mayor.

fragmentadas a las que se dirigían. Aunque su prioridad ha sido la función periodística, ambos han seguido vinculados al documental con unos trabajos que se han focalizado, sobre todo, en temáticas de memoria y aspectos relacionados con el pasado reciente del país.

El representante más visible de la generación de los años 60 y 70 que elaboró un discurso crítico sobre la crisis de 2001 fue Fernando Solanas⁵⁵, ex integrante del grupo Cine Liberación. Con *Memoria del saqueo* (2004), este realizador inauguró la tercera etapa de su trayectoria profesional cinematográfica, después iniciarse en el documental militante que buscaba un cambio social inspirado en el Peronismo y de realizar durante los años 80 y 90 varias ficciones alegóricas sobre el pasado reciente y las transformaciones sufridas por el país. Los principales rasgos de ambos tipos de cintas son tomados en esta nueva etapa, en la que elabora documentales como herramienta de comunicación de su propio proyecto político y en los que representa un universo histórico de cuya lógica de funcionamiento intenta dar cuenta. Esta última etapa se caracteriza por la institucionalización de sus producciones, a través de coproducciones internacionales que determinan la preocupación formal que se desprende de sus cintas y el alto impacto que los films tienen en los espectadores que acuden a los circuitos tradicionales. No obstante, ha sustituido tal tendencia a medida que avanzaba la primera década del siglo XXI a favor de un circuito de exhibición más reducido y focalizado en sus espectadores potenciales: sus votantes.

En paralelo, realizadores de documentales independientes que comenzaron su actividad en los primeros años 80 a raíz del debilitamiento de la dictadura y asociados a la crítica social y a la denuncia, también se preocuparon por representar la crisis de 2001. Esta generación, nacida en los años 50 y militante dos décadas después, se distinguió en sus orígenes por la especialización de la práctica documental, a través de su heterogénea formación y por sus modos de producción y distribución específicos. Además, intentaron profesionalizar esa actividad y sustentarse económicamente a través del documental, lo que les llevó a desplegar una inquietud estética en sus discursos y a buscar la institucionalización de este tipo de trabajo cinematográfico⁵⁶. A estos

⁵⁵ Por su parte, el director Humberto Ríos, miembro del grupo Cine Liberación que lideró Solanas, también manifestó su simpatía hacia el resurgido cine militante que se produjo a partir de la década de los años 90 en el país e incluso llegó a integrar el colectivo Kino Nuestra Lucha, aunque no participó activamente en la elaboración de ningún material.

⁵⁶ Los principales exponentes de esta generación surgieron del Grupo Cine Testimonio (Marcelo Céspedes, Tristán Bauer y Silvia Chanvillard) y del Grupo Cine Ojo (Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Alejandro Fernández Mouján). También pertenece a ella el documentalista Carlos Echeverría. Una

objetivos llegaron en la década siguiente pero, sobre todo, con el cambio de siglo. Prueba de ello son las características que definieron sus trabajos en ese momento. Así, las condiciones de recepción de estos documentales se distinguieron por seguir los cauces de la institucionalización cinematográfica y, en concreto, por su exhibición en circuitos cinematográficos comerciales y en festivales internacionales de cine. Para ello, fueron financiados por productoras profesionales y/o obtuvieron financiación estatal. Por el contrario, las particularidades de la elaboración de estos trabajos descansaron sobre equipos humanos reducidos y el uso de nuevas tecnologías, en particular a través del abandono del registro filmico y la apuesta por el vídeo digital. En esta línea, sus representaciones documentales experimentaron una evolución temática y conceptual, al pasar de revisar el pasado reciente a interpretar la coyuntura presente de crisis y/o a abandonar el tono agitado y promover la reflexión en sus discursos. El trabajo más paradigmático es *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Alejandro Fernández Mouján, 2005), en el que se registra la construcción de una obra de arte a partir de un hecho político como fue la revuelta del 20 de diciembre de 2001.

La tercera variante, la más numerosa, de realizadores que registraron la coyuntura de crisis y la evolución del país estuvo compuesta por nuevos documentalistas. Esta generación se caracterizó por su juventud, dado que nacieron a finales de la década de los 60 y durante la década de los años 70, por lo que en el contexto de la crisis de 2001 su edad oscilaba entre los 20 y los 35 años. Asimismo, se distinguieron por su localismo, ya que procedían en la mayoría de los casos de Buenos Aires y registraron la crisis del país a partir de lo que sucedía en esa ciudad, algo que no ocurrió con los documentalistas de las generaciones anteriores, con los que compartían procedencia pero no las localizaciones en las que situaron sus cintas. A su vez, uno de sus principales rasgos distintivos fue que el inicio de su actividad estuvo ligado a la innovación tecnológica y a la masificación experimentada por este tipo de dispositivos de registro y edición en formato digital. En concreto, estos realizadores pudieron acceder a cámaras de vídeo y a islas de edición como consecuencia del abaratamiento que trajo consigo la convertibilidad. Esta innovación subordinó las formas de producción tradicionales que caracterizaron al material filmico, pues al acortar un paso, el revelado, se encogió el proceso de elaboración de la película, por un lado, y abrió la

variante de este grupo es Miguel Mirra y el Movimiento de documentalistas, asociados al trabajo documental en cooperativa y alejado de los medios de la institución cinematográfica.

discusión en torno a cómo tenía que ser la representación de la cinta⁵⁷. Unos discursos que, en líneas generales, se caracterizaron por el registro y la interpretación de un caso concreto, donde la crisis aparecía como marco de referencia pero de la que no se explicaba su génesis y funcionamiento. Esta forma de recortar la mirada por parte de los realizadores se basó en el testimonio y en dar voz a los participantes. La apuesta por el rescate y la transmisión de la experiencia de los protagonistas, a diferencia de los documentalistas pertenecientes a generaciones anteriores, diferenció los trabajos de estos realizadores y los configuró como discursos contruidos desde la subjetividad, donde no se evocaban los hechos que configuraron la crisis sino las emociones, sentimientos y pensamientos de sus protagonistas. Para ello, fueron varias las estrategias narrativas que utilizaron de manera generalizada, como el registro directo y la manipulación del material de archivo, imágenes que perdieron su valor como documento probatorio y cumplieron una función irónica en relación a los hechos y personajes a los que hacían referencia.

2. LOS DOCUMENTALISTAS DE LA CRISIS

El registro e interpretación de la crisis se llevó a cabo por dos tipos de jóvenes documentalistas. De un lado se situaron los grupos de realizadores que retomaron las prácticas del cine militante de los años 60 y 70. Miembros de una militancia activa, tanto política, perteneciente a partidos de izquierda con orientación marxista como, sobre todo, anexionada a los nuevos movimientos sociales de Argentina, para estos realizadores el uso del lenguaje cinematográfico funcionó como una herramienta de influencia sobre la audiencia. Es por ello que configuraron textos a partir de estrategias narrativas que promovían el cambio social y dejaban en un segundo plano las inquietudes formales y estéticas. Así, el impacto de estos documentales se realizaba ante una audiencia objetiva, fomentada por canales de distribución y exhibición alternativa. Por otra parte, destacaron los realizadores independientes que trabajaron bajo las reglas de la incipiente institucionalidad cinematográfica. En estos casos el componente ideológico fue dispar, variando entre los que se reconocían ajenos a la política hasta los que integraron algún tipo de militancia en ciertos momentos de sus vidas, especialmente en la etapa estudiantil, que coincidió con la intensificación del neoliberalismo en el país.

⁵⁷ La tecnología promovió una ruptura de la tradicional relación entre el documentalista y los sujetos representados, pues al poder registrar la experiencia y dársela a conocer, estos últimos llegaron a decidir la estructura narrativa de las representaciones y el lugar que ocupaban en ellas.

Así, de su trabajo derivaron documentales que entroncaban tanto con el Nuevo Cine Argentino (NCA) como con el cine social y político tradicional de Argentina, caracterizados por mostrar una mirada externa de la crisis y por haber sido difundidos a través de circuitos comerciales, lo que fomentaba la generación de espectadores contemplativos ante las problemáticas sociales que registraba la pantalla. No obstante, con el paso de los años las diferencias entre ambos tipos de realizadores se han ido disipando, lo que ha promovido que se configuren como una generación de documentalistas autónoma y diferenciada de las anteriores, con varios rasgos en común.

El primero de ellos es su especialización y, en concreto, su formación. En general, estos jóvenes realizadores contaban con estudios formales en cinematografía, aunque tal bagaje académico fue heterogéneo, debido al carácter diverso de las instituciones a las que acudieron que, a su vez, se distinguen por formar distintos perfiles de especialistas, con diversos intereses y modos de producción y de difusión. En estos casos, y dado su emplazamiento físico, se trató tanto de egresados del ENERC y de la carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires (UBA), centros educativos de titularidad estatal y más orientados a formar a profesionales de cara a la industria cinematográfica; como de alumnos que acudieron a la Fundación Universidad del Cine (FUC), de carácter internacional y más preocupada por la búsqueda estética de los films. Del mismo modo, fueron numerosos los realizadores que pasaron por las aulas de un conglomerado de escuelas de cine de carácter privado y estatal que se caracterizaron la dimensión reducida de su carga lectiva, como la Escuela Municipal de Cine de Vicente López, TEA Imagen y en el Centro de Investigación y Experimentación en Vídeo y Cine (Cievyc); y hubo incluso quienes se marcharon becados a estudiar al extranjero, tanto a Cuba como a Estados Unidos. Sin embargo, el espacio formativo que concentró a una mayor cantidad de nuevos documentalistas fue el Instituto de Arte Cinematográfico (IDAC), más conocido como Escuela de Cine de Avellaneda. A diferencia del resto⁵⁸, esta institución tenía una inclinación histórica hacia el documental y se caracterizó por motivar a los alumnos hacia la realización de manera autónoma, a pesar de la escasez de recursos con la que contaban⁵⁹. En paralelo, también es

⁵⁸ La mayoría de los documentalistas consultados y que estudiaron en otras instituciones de menor raíz histórica o más abocadas hacia la industria cinematográfica coinciden en que la carga lectiva que recibía este género era escasa.

⁵⁹ Un ejemplo de este modelo formativo queda constatado en las siguientes declaraciones de Ernesto Ardito: “La Escuela de Cine de Avellaneda era un lugar donde había muy poca infraestructura para filmar y aprendimos a hacer cine de la nada. Eso nos marcó productivamente, el hecho de valorar el equipo humano”. Declaraciones de Ernesto Ardito en entrevista con la autora, el 30 de junio de 2015.

destacable que una parte de estos jóvenes realizadores fueron inicialmente formados en ciencias sociales, sobre todo de las ramas de periodismo y comunicación social, lo que determinó su acercamiento y tratamiento respetuoso hacia los sujetos representados en sus trabajos documentales.

En segundo lugar, esta generación de documentalistas se caracteriza por su profesionalización. A pesar de que el registro de la crisis constituyó el primero o uno de los primeros trabajos documentales de estos realizadores, con el paso de los años han prolongado su actividad cinematográfica. Unas producciones que se definen a partir de su espaciamento temporal en comparación, fundamentalmente en los casos de los miembros de grupos de realizadores militantes, con el intenso ritmo de elaboración que llevaron a cabo en los momentos más álgidos de la crisis. Sin embargo, son pocos los que en la actualidad conciben la elaboración de documentales como su principal y/o único medio de vida. Por el contrario, la mayoría compagina la elaboración de documentales con la realización de otras actividades relacionadas con su formación, ya sea como docentes de universidad en materias de cine o como especialistas de distintas áreas de la industria cinematográfica y audiovisual (fundamentalmente ejercen como montajistas, camarógrafos o como capacitadores).

El tercer rasgo que define la actividad documental de estos realizadores es su institucionalización. Durante la crisis, esta se definió a partir del desarrollo de modalidades de financiación internacionales y alternativas así como por el surgimiento de nuevos espacios para la circulación de documentales. Sin embargo, de regreso a la normalidad democrática, el desarrollo del documental se produjo por el apoyo oficial del INCAA, que puso en marcha un sistema de fomento de la producción documental nacional, la denominada quinta vía o vía digital⁶⁰. Esta relación de los nuevos documentalistas argentinos con el Estado tuvo su correlato en la televisión, tras la llegada de la Televisión Digital Argentina (TDA)⁶¹. Un rol del Estado como productor que se ha configurado como la principal conquista de los nuevos documentalistas, que desde los inicios de su actividad se organizaron para defender sus intereses como

⁶⁰ La Ley del Cine de 1994 no contemplaba una financiación específica para documentales. El apoyo estatal llegaría a partir de 2001, primero con un concurso para producir telefilmes documentales y otro para financiar 13 documentales que representaran la crisis. Hasta 2007 no se aprobó una resolución para financiar específicamente y con una regularidad documentales en formato digital.

⁶¹ Canal Encuentro, dependiente del Ministerio de Educación, ha sido el espacio que mayor demanda de contenidos documentales ha llevado a cabo, dada la externalización de este servicio. El rol productor del Estado también se ha notado en la producción de contenidos de ficción, especialmente series, que también han sido realizadas por parte de estos realizadores.

colectivo y plantearon distintas demandas al INCAA, que consiguieron⁶². Para ello, desde finales de la década de los años 90 y en paralelo al estallido surgieron iniciativas de cooperación entre los nuevos realizadores⁶³, que se materializaron varios años después, a través de la puesta en marcha de las tres asociaciones de documentalistas de ámbito nacional: Documentalistas Argentinos (Doca), la Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina (ADN) y Realizadores Documentales Integrales (RDI)⁶⁴. Estas asociaciones se caracterizan por haber compartido reclamos al Estado pero se diferencian en la concepción de la función del documental y del documentalista así como en los modos de toma de decisiones y en los criterios de acceso de sus integrantes.

La relación de los nuevos documentalistas con el INCAA determina el cuarto y último de sus rasgos comunes: la evolución en torno a la representación. De hecho, han pasado a tener una mayor preocupación por lo estético y la elaboración formal. Este giro es especialmente perceptible en los integrantes de cine militante, que abandonaron las modalidades de producción de urgencia e inmediatez con las que se visibilizaron durante la crisis y desarrollaron nuevas estructuras narrativas y propuestas formales, con las que buscaron conectar con el público joven sus objetivos de militancia, aunque la función política del cine siguió siendo prioritaria. En estos casos la preocupación formal no ha promovido el debate en torno a la problematización de la representación y, en concreto, por el espacio que ocupa la visión del espectador de sus documentales. En este sentido, no se aprecia una evolución en torno al rol del receptor de estos trabajos, que continúa recibiendo discursos que ponen al documental en el lugar representacional de la verdad. Esta posición, por el contrario, no se observa en los documentales de autoría de realizadores independientes, que dejan margen de maniobra para la reflexión, para que el espectador tenga capacidad para cuestionar la verdad en torno al mundo histórico que se le ofrece.

⁶² Las demandas de los documentalistas al INCAA se concentraron en solicitar una vía de financiación específicamente para documental digital, en crear un comité de evaluación de proyectos documentales y en un cambio de requisitos de tales proyectos, adaptándolos al género documental.

⁶³ El Espacio Mirada Documental y la Asociación de Documentalistas (Adoc), creadores a finales de los años 90 y e 2001, respectivamente, configuraron estos intentos. Tales proyectos se definieron a partir de su intento de profesionalizar la figura del documentalista a través de los reclamos de sus miembros al Estado.

⁶⁴ En Argentina hay otras tres asociaciones de cineastas que a nivel nacional incorporan a documentalistas: DOCU-DAC (comisión de documentalistas de la asociación Directores Argentinos de Cine), Proyecto de Cine Independiente (PCI) y Directores Independientes de Cine (DIC). A lo largo de la última década, asimismo, se han organizado diversas asociaciones provinciales y redes de documentalistas, como la Red Nacional de Documentalistas (RAD).

3. EL RENOVADO CINE MILITANTE ARGENTINO

El documental militante registró una nueva etapa en Argentina a finales del siglo XX. Este periodo se inició a finales de los años 80, se intensificó durante la década de los años 90 y explotó en 2001 y 2002. Tales experiencias se organizaron de manera grupal y estuvieron integradas por un conglomerado heterogéneo de jóvenes de procedencia diversa, cuyo nexo se focalizó en las instituciones académicas en las que se habían formado durante el neoliberalismo. La intensificación de este modelo político y económico y las consecuencias que se derivaron del mismo en formato de resistencias sociales resultaron claves para la determinación de sus objetivos, pues estas agrupaciones entendían el cine como una herramienta de intervención política a través de la cual podían alcanzar sus propósitos de concienciación y de cambio social haciendo uso de la contra-información. Unas propuestas que enlazaban con el cine militante que se llevó a cabo en Argentina durante las décadas de los años 60 y 70, hacia el que mostraban una explícita identificación, especialmente con el grupo de tendencia marxista Cine de la Base y su principal exponente: Raymundo Gleyzer.

Sin embargo, y al margen de mantener un mismo compromiso político, entre las experiencias del cine militante argentino de ambas generaciones existieron notables rupturas. La primera de ellas tiene que ver con su pertenencia a dos realidades históricas diferentes, que condicionaron los modos de producción y exhibición de sus trabajos. En lo que respecta a las producciones, el registro en material filmico y el alto coste de este tipo de tecnología trajeron consigo un menor número de cintas para el cine militante de los años 60 y 70. Esta producción, por el contrario, se multiplicó durante los 90 y principios de los 2000, como consecuencia de la extensión del vídeo digital y la reducción del proceso de elaboración de los films. Por su parte, las condiciones de clandestinidad influyeron tanto en el modo de producción del cine militante de las décadas de los años 60 y 70 como en el sistema de distribución de sus cintas. Estos realizadores se vieron limitados a un circuito de difusión en espacios privados ajenos a la realidad representada y los miembros de tales agrupaciones, abocados al exilio o incluso a la desaparición forzosa. Al revés, los realizadores militantes contemporáneos difundieron sus cintas abiertamente y crearon sus propias redes de distribución ajenas al circuito comercial. Unos espacios que se caracterizaron por ser próximos a los sujetos representados, pues las cintas se difundían en aquellos lugares en los que habían sido

grabadas así como en emplazamientos afines a dichas experiencias, como asambleas barriales o universidades.

La segunda diferencia tiene que ver con el carácter orgánico de estas agrupaciones. Así, las experiencias de cine militante de las décadas de los años 60 y 70 respondían a una lógica partidaria ligada al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y al Peronismo revolucionario, respectivamente. Este correlato no se produjo en el caso de los grupos más recientes pues sus miembros, pues si bien mantenían un perfil militante asociado a la izquierda marxista, en la mayoría de los casos se vincularon a los movimientos sociales y de resistencia a las políticas de los años 90 que no encontraron un cauce institucional. Esta pérdida de organicidad se reprodujo incluso en las pocas agrupaciones que nacieron bajo el paraguas de un partido político, como fue el caso de Ojo Obrero, ligado al Partido Obrero (PO), y Contraimagen, vinculado al Partido de los Trabajadores Socialistas (PTS), cuyos miembros mantienen total autonomía respecto a la organización que les vio nacer⁶⁵.

Otra de las separaciones entre ambos grupos de realizadores tuvo que ver con los géneros de representación que eligieron para desarrollar sus películas así como la relación que mantuvieron con sus representados. En este sentido, el uso instrumental del cine como herramienta política de los realizadores de la década de los años 60 y 70 no distinguió entre géneros cinematográficos y formatos discursivos, ya que tanto en el grupo Cine de la Base como en Cine Liberación se llevaron a cabo documentales y películas de ficción. Por el contrario, en el caso de los realizadores contemporáneos la tendencia general se ha inclinado hacia el documental. Del mismo modo, ambos tipos de agrupaciones se distancian en el trabajo que llevan a cabo con los sujetos representados. Así, en el caso del cine militante de la década de los años 60 y 70 se daba una representación delegada, en la que los realizadores ejercían de portavoces de los protagonistas y no acordaban con estos lo que aparecería en la cinta. Por el contrario, las experiencias militantes más recientes se distinguieron por trabajar en comunión con los movimientos sociales y por mostrar un respeto hacia los representados, que llegaron a tomar decisiones sobre las estructuras narrativas de los documentales y la visión que tales trabajos ofrecían de ellos.

Por último, el distanciamiento entre ambos tipos de grupos militantes también se produjo en el concepto de contra-información por el que se regían. Así, a pesar de que

⁶⁵ Entrevistas a Hernán Vasco, miembro de Ojo Obrero (22 de julio de 2015) y a Violeta Bruck (23 de julio 2015) y Gabriela Jaime (14 de julio de 2015), de Contraimagen.

en ambos periodos históricos este objetivo fue explícito y se coincidió en representar una tipología de sujetos relegada por la industria cultural, la contra-información ejerció una función más importante para los realizadores de la década de los años 90 y los 2000, cuyos discursos documentales abogaban por una ruptura de los estereotipos negativos que habían construido los medios de comunicación hegemónicos. Ello se debió a que durante la última década del siglo XX en Argentina se constituyó un sistema de multimedios con tendencia al monopolio, que en la década de los años 60 y 70 no existía y que a finales de siglo, coincidiendo con la inestabilidad política y económica, entró en una crisis de credibilidad, pues generó una producción discursiva en la que se mostraba “una imagen de país ideal que nada tenía que ver con el país real” (González, 2007: 95).

Al margen de estas rupturas con los cineastas de las generaciones anteriores, el documental militante contemporáneo se caracterizó por mantener unos modos de producción y distribución propios a lo largo de tres etapas en las que su trayectoria se ha diferenciado claramente: los inicios (finales de los años 80 y década de los años 90), la explosión (años 2000-2002)⁶⁶ y el giro institucional (2003-actualidad).

3.1. LOS INICIOS

Las primeras manifestaciones del resurgimiento del cine militante argentino se produjeron hacia finales de los años 80⁶⁷. Sin embargo, la inclinación de estos realizadores por el documental no se llevó a cabo hasta principios de los años 90, en paralelo al nacimiento de nuevas formaciones de realizadores documentales, que se fueron multiplicando a medida que avanzaba la década⁶⁸. Estos trabajos fueron concebidos de manera grupal, en la mayoría de los casos, por jóvenes realizadores que residían en Buenos Aires cuyo vínculo común eran los espacios en los que habían recibido algún tipo de formación cinematográfica, aunque también se registraron

⁶⁶ Las dos primeras etapas del cine militante argentino contemporáneo guardan relación con la aparición y desarrollo del cine de compromiso político y social que surgió en Estados Unidos entre 1930 y 1945, en concreto, de las experiencias de la Worker's Films and Photo League y de Frontiers Films (Véase Paz y Montero, 1999, pp169-185).

⁶⁷ El grupo Adoquín Video surgió en 1988, aunque hasta 1991 su producción se ligó fundamentalmente a la ficción, con los cortometrajes *Alienícolas* (1988), *La eucaristía según Juan Uviedo* (1989) y la serie *Maldón* (1990). A partir de entonces registraron las luchas sociales que surgieron contra el neoliberalismo, con *Pasivos* (1991) y *Escuelazo* (1992) sobre jubilados y estudiantes, como primeros trabajos. Declaraciones de Pablo Espejo y Silvia Maturana en entrevista con la autora, el 9 de julio de 2015.

⁶⁸ Las agrupaciones más importantes que se crearon en estos años fueron Alavío (1991), Boedo Films (1992), El Cuarto Patio (1994), Wayruro Comunicación (1996), Contraimagen (1997), La Conjura TV (1998), Grupo Primero de Mayo (1998) y Cine Insurgente (1999).

algunas experiencias de realizadores documentales militantes en otros emplazamientos y a partir de otros nexos en común⁶⁹. En lo que sí coincidían era en su concepción como grupos de intervención política. En este sentido, el resurgido documental militante no se conformó con visibilizar y denunciar las situaciones que reflejaban sus cintas. Por el contrario, el objetivo que pretendían alcanzar con sus cintas era cambiar a los espectadores a los que impactaban tales contenidos. De ahí que se caracterizaran por mantener una búsqueda por construir nuevos imaginarios y subjetividades a partir del uso de una herramienta común: la contra-información.

Durante estos primeros años su actividad se focalizó en el registro de diversas resistencias sociales a las políticas neoliberales que abarcaban a sectores amplios, como jubilados y estudiantes, pero también abordaron temáticas atemporales relacionadas con los pueblos originarios y los derechos humanos. Tal heterogeneidad se redujo a medida que avanzó la década, ya que a finales de los años 90 los grupos militantes comenzaron a trabajar con movimientos sociales concretos, especialmente con los trabajadores desocupados. Estas producciones documentales se difundieron bajo la etiqueta de “cine piquetero”, que aglutinó al conjunto de representaciones en las que estos realizadores se preocuparon por visibilizar y dar voz a los participantes, no por su búsqueda estética en torno a la interpretación de tales experiencias de lucha. Sin embargo, estos discursos fueron diversos y cada grupo militante abarcó la experiencia piquetera atendiendo a sus propios indicadores, ya sea relacionándola con la historia del movimiento obrero argentino (*Diablo, familia y propiedad*, Grupo Cine Insurgente, 1999), guionizándola (*Hasta donde dea*, Adoquín Vídeo Digital, 2000) o registrándola desde su interior (*El rostro de la dignidad, memoria del MTD Solano*, Alavío, 2001). En lo que sí coincidieron estos grupos fue en mantener una actitud homogénea con respecto a los sujetos representados. En este sentido, los protagonistas de sus cintas no se constituyeron como sujetos pasivos de las narraciones, sino que esta figura experimentó un cambio en su tradicional rol y se configuró como agente activo de los documentales, hasta el punto de decidir el final o ejercer de productores de algunos de estos trabajos.

En lo que respecta a las modalidades de producción que guiaban a las agrupaciones en sus inicios, estas se caracterizaron por su carácter colectivo, de modo que se trató de producciones firmadas por el nombre del grupo y no por uno de sus integrantes. No obstante, la elaboración de las mismas siguió un procedimiento

⁶⁹ Estas agrupaciones procedían también de las provincias de Córdoba, Santa Fe y Jujuy, aunque en estos casos se asociaron al trabajo barrial y comunitario.

individual, en el que cada miembro desarrolló un rol concreto para dar por resuelto el trabajo. Estas funciones abarcaban todas las áreas de producción (dirección, guión, montaje, fotografía, sonido) y eran ocupadas en función de la especialización de sus integrantes. Durante estos años, por su parte, la financiación de tales cintas se llevó a cabo de manera autónoma por los miembros de la agrupación. Estos contaban con equipos propios de registro y edición, por lo que el resto de partidas de gastos fue cubierto por aportes de los propios integrantes así como de los protagonistas de sus narraciones.

Finalmente, los modos de distribución y exhibición de esta primera etapa se concentraron básicamente en una difusión alternativa de corto alcance. Entre estos espacios destacaron los centros culturales y las universidades. Esta circulación estuvo motivada por el formato de registro de las producciones, el vídeo, que impedía su exhibición a través de un recorrido en salas comerciales, ya que en ese momento histórico las películas eran proyectadas en formato filmico y estos realizadores carecían de los recursos necesarios para transformar sus cintas en 35mm. No obstante, fueron varios los documentales que fueron exhibidos durante la década de los 90 en salas y muestras de cine comerciales argentinos⁷⁰ o que se distribuyeron internacionalmente⁷¹. Asimismo, ambos tipos de exhibiciones compartieron una misma noción en torno al rol que desempeñaba el espectador de sus films y, simulando la estrategia de los realizadores de la década de los años 60 y 70 del film-acto, concebían la película como una obra inacabada que solo se daba por terminada cuando impactaba en el espectador. En este sentido, fue frecuente que desarrollaran debates posteriores a la exhibición de los documentales, en los que los espectadores reflexionaban sobre las experiencias narradas.

3.2. LA EXPLOSIÓN

El documental militante argentino experimentó su mayor auge durante los años 2001 y 2002. Este incremento estuvo motivado por el recrudecimiento de la crisis y se apreció tanto en la aparición de nuevos grupos de realizadores como en el incremento del

⁷⁰ Fue el caso de los largometrajes del grupo Boedo Films *Fantasmas de la Patagonia* (1996) y *Agua de fuego* (1999). Sucedió lo mismo con la ópera prima de Cine Insurgente *Diablo, familia y propiedad* (1999).

⁷¹ Entre 1999 y 2001 *Diablo, familia y propiedad* se exhibió en América Latina y Europa.

número de miembros de las formaciones ya existentes⁷². Sin embargo, la mayor incidencia de la coyuntura política y social sobre los trabajos de estos realizadores se constató en la reducción del tiempo destinado a la elaboración de los materiales, por lo que sobre ellos recayó el apelativo de “producciones de urgencia” (De la Puente y Russo, 2007 y 2011). Este aceleramiento estuvo en consonancia con el ritmo al que se sucedían los acontecimientos históricos en el país, por lo que la idea de inmediatez y, el carácter urgente que connotaba a estos trabajos, los imposibilitaba de una elaboración estética⁷³. Por el contrario, se buscaba el impacto en el espectador a través de relatos de agitación con una impronta doctrinaria. En concreto, se trató de cintas asociadas al noticiero cinematográfico, en cuya elaboración la tecnología que introdujo el vídeo resultó clave, tanto para el registro y la difusión de las experiencias que contenían como para dar sentido a las funciones de intervención sobre la realidad que buscaban estos realizadores. Unas iniciativas que fueron recogidas bajo la denominación de “videoactivismo”⁷⁴.

En cuanto a los modos de producción, la principal incorporación de esta etapa vino del lado de la puesta en marcha de colectivos de contra-información. Estas iniciativas surgieron tras el estallido del 19 y 20 de diciembre y las consecuencias sociales que la quiebra del neoliberalismo generó en Argentina, tanto en lo relativo al surgimiento de nuevos actores sociales e iniciativas al margen del Estado, lo que multiplicó las temáticas de las producciones; como por la crisis de credibilidad que atravesaron los medios de comunicación dominantes, especialmente la televisión, lo que facilitó la difusión de estos discursos contra-hegemónicos. El primer proyecto de estas características fue Argentina Arde. Este colectivo surgió en Buenos Aires pocos días después del estallido popular, a partir de la convocatoria “Vos lo viste, vos lo filmaste, no dejes que te lo cuenten” que llevaron a cabo los grupos Cine Insurgente, Adoquín Video Digital, Contraimagen, Ojo Obrero y Boedo Films. En la misma, sus promotores

⁷² En estas fechas nacieron el colectivo Indymedia (2000), Ojo obrero (2001), El ojo izquierdo (2001), la Asociación de Realizadores de Neuquén (2001), Venteveo Video (2002), Mascaró Cine (2002) o Santa Fe Documenta. Por su parte, Cine Insurgente aumentó su número de integrantes, estudiantes de La Universidad Madres de Plaza de Mayo a los que habían impartido talleres de cine documental.

⁷³ Estas producciones se distinguieron por mantener una estética cruda y experimental (Véase Garavelli, 2010).

⁷⁴ Estos realizadores se caracterizaron por acompañar los procesos de transformación social que se estaban llevando a cabo en el país. En concreto, buscaban llevar a cabo una reelaboración de la realidad y sus códigos de representación, por lo que reconocieron en el campo de la cultura un terreno fértil de disputa hegemónica con la clase dominante. El libro de 2006 *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo* (Gabriela Bustos, La Crujía Ediciones, Buenos Aires), analiza detalladamente el fenómeno.

hicieron un llamado a quienes hubieran registrado las movilizaciones, independientemente del formato que hubiesen utilizado. A partir de los materiales recibidos se configuraron cuatro comisiones de trabajo: prensa, relaciones con los movimientos sociales, fotografía y vídeo. Perteneciente a esta última, fueron los seis video-informes que se produjeron, con carácter mensual. Los mismos estaban compuestos por varios de los materiales que los integrantes iban elaborando, la mayoría procedentes de grupos militantes que existían previamente, pero también de realizadores independientes que comenzaron a registrar en esos momentos⁷⁵. El último de estos video-informes, en julio de 2002, coincidió con la cobertura de la Masacre de Avellaneda y tras ella el colectivo se disolvió. No obstante, parte de sus miembros, como Contraimagen y Boedo Films⁷⁶, configuraron el segundo colectivo de contra-información más relevante de ese periodo: Kino Nuestra Lucha. El proyecto audiovisual⁷⁷ surgió el 7 de septiembre de 2002 y estuvo asociado al movimiento de empresas ocupadas por trabajadores, que pretendían hacerse con la propiedad de dichos negocios, en concreto con las fábricas Brukman (Buenos Aires) y Zanon (Neuquén). De esta iniciativa surgieron tres video-informes, con similar estructura y duración que los anteriores. El último de ellos apareció a principios del año 2004. Tras él el colectivo desapareció.

En relación a las modalidades de producción interna y de exhibición de los grupos, estas se definieron a partir de la colectivización de las producciones, que continuaron firmándose con el nombre de la agrupación y versaron sobre temáticas que tenían que ver con la realidad más inmediata que acontecía en Argentina. La crisis de representatividad se constató en estas producciones, de las que no se desprendían connotaciones partidarias y, por el contrario, sí el punto de vista y la experiencia de los participantes en movimientos sociales. De hecho, esta etapa se configuró como el momento de mayor comunión entre los grupos de cine militante y los sujetos representados. Asimismo, se produjo una horizontalidad en torno a la toma de

⁷⁵ Argentina Arde estuvo configurada por Grupo Adoquín Video Digital, Grupo de Boedo Films, Grupo Cine Insurgente, Grupo Primero de Mayo, Grupo Ojo Obrero, Grupo Contraimagen, Grupo Alavío, Colectivo Indymedia, Colectivo Lenguas en los Pelos, estudiantes de Periodismo de Investigación Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, estudiantes de la Escuela de Cine de Avellaneda y estudiantes de Cine de la Universidad de La Plata.

⁷⁶ Otros integrantes fueron la agrupación Ojo izquierdo de Neuquén y realizadores independientes como Ernesto Ardito, Virna Molina y Humberto Ríos.

⁷⁷ Esta iniciativa surgió a partir del periódico “Nuestra lucha”, herramienta de comunicación que el colectivo difundía entre los trabajadores del movimiento de fábricas recuperadas, donde se informaba sobre las novedades de las experiencias de tomas y puestas en producción de las empresas que lo integraban.

decisiones y hubo una rotación interna en los roles que cada miembro desempeñaba, ya que la idea dominante en ese momento era que entre todos se decidía lo que se filmaba y cómo se filmaba, así como que todos los integrantes del movimiento debían aprender a desempeñar cualquier área del proceso de elaboración de un film. La continuidad del proceso de elaboración de materiales se basó en la celebración de reuniones periódicas de carácter semanal y su financiación siguió siendo de carácter autónomo, a través de las aportaciones de sus integrantes y de la venta de copias de los documentales en VHS después de las exhibiciones.

En esta línea, las agrupaciones se vieron beneficiadas por la ampliación de las redes de exhibición que autónomamente se fueron construyendo, lugares en los que reiteraron una misma estructura de distribución. Esta consistía en la proyección de los materiales y un posterior debate en el que los participantes reflexionaban en torno a los contenidos que se les habían mostrado. Y es que, a diferencia de la difusión durante la primera etapa, la crisis de 2001-02 se asoció a la toma del espacio público por parte de la ciudadanía, por lo que los colectivos de contra-información hicieron circular sus películas a través de las amplias redes de solidaridad que se habían creado entre los distintos actores sociales y que tuvieron en las asambleas populares su eje vertebrador⁷⁸. También se distanciaron de la anterior etapa en relación al tipo de espectador al que se dirigieron, pues si bien estas producciones llamaron la atención en el exterior y fueron difundidas a nivel internacional⁷⁹ e incluso alguna de ellas se estrenó comercialmente⁸⁰, la mayoría de sus receptores eran los propios protagonistas de las cintas. Así, la tendencia de los colectivos de contra-información fue exhibir sus materiales en aquellos lugares donde se habían filmado, lo que condicionaba la recepción de las mismas, pues sus espectadores fueron personas que presentaban una inclinación a simpatizar con sus hipótesis o que directamente militaban para conseguirlas.

3.3. EL GIRO INSTITUCIONAL

Las elecciones de 2003 y la asunción de Néstor Kirchner como presidente de Argentina trajeron consigo una estabilidad institucional que supuso una nueva etapa en la

⁷⁸ El principal actor asociado a la toma del espacio público lo constituyeron las asambleas populares. Se calcula que se registraron más de 200 experiencias de este tipo. La mayoría de ellas se produjeron en Buenos Aires, en barrios de clase media y clase media-alta. (Pereyra, 2003: 149).

⁷⁹ Una muestra de estos materiales fue invitada en 2002 al Foro Social Mundial de Porto Alegre (Brasil) y en 2003 al Festival de Cine de Berlín.

⁸⁰ Es el caso de *Matanza* (Grupo Primero de Mayo, 2002), que fue estrenada en el cine Cosmos en septiembre de 2002.

evolución de la realización documental militante. Este periodo se caracterizó por la desaparición de un importante número de agrupaciones de realizadores pertenecientes a esta tipología⁸¹. Los grupos afectados resultaron ser los de menor recorrido histórico, ya que su surgimiento coincidió con el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001 y el afán de sus miembros por registrar ese momento o por experiencia de representación concreta asociada a dicha coyuntura, por lo que se trató de formaciones que no tenían voluntad de continuidad en el tiempo. Por el contrario, durante esta última etapa los grupos que sí presentaban un bagaje histórico, así como los que se habían creado recientemente pero estaban asociados a estos⁸², han continuado con su actividad y sus objetivos de carácter político, caracterizándose por la institucionalización de sus prácticas de realización. Esta institucionalización se canalizó a partir de la demanda de apoyo por parte del INCAA que, no obstante, se había configurado como un reclamo histórico por parte de la mayoría de los grupos de documental militante contemporáneo.

Para ello, y buscando la defensa de sus intereses como colectivo, estas agrupaciones se organizaron externamente, aunque las primeras iniciativas de este calado no obtuvieron los resultados esperados. De hecho, no fue hasta la configuración de la asociación Documentalistas Argentinos (Doca), en el año 2006, cuando las peticiones al Estado resultaron más efectivas, ya que como resultado de la acción corporativista de esta asociación, que actuó en conjunto con las organizaciones que otros documentalistas de carácter independiente habían creado, el INCAA dictaminó la resolución 236, también denominada quinta vía o vía para el documental digital, a través de la cual se hacía efectivo el fomento de la producción nacional de documentales. Con el paso del tiempo, la presión ante este organismo oficial se materializaría en otras concesiones, como el apoyo a la producción de proyectos, edición de catálogos o copias en DVD de sus films. Sin embargo, las particularidades de Doca distinguieron en sus inicios a esta organización de los otros dos proyectos que aglutinan a los documentalistas de Argentina. Estas diferencias se materializaron en el concepto que presentaron en torno a la figura del documentalista y en qué perfiles de profesionales debían de integrar la asociación, ya que la configuraron como un espacio abierto donde tenía cabida cualquier integrante que participase en la elaboración de un documental. De la misma manera, se distanciaron en la cuantía que cada proyecto debía

⁸¹ Los ejemplos más significativos pertenecieron al Grupo Primero de Mayo, Venteveo Vídeo o La Conjura TV.

⁸² El grupo Mascaró Cine Americano surgió en 2002, pero sus miembros habían formado parte de Cine Insurgente.

recibir del Estado, que para estos debía ser notablemente menor que lo que consideraban otras asociaciones. Por último, también se distinguieron por presentar una modalidad de organización interna propia, basada en las características que habían desarrollado en sus respectivos grupos, como la toma colectiva de las decisiones.

En lo que respecta a los modos de producción, estos se han visto modificados sustancialmente, ya que en la tercera etapa la noción de grupo ha desaparecido. En este sentido, y aunque conserven el carácter colectivo de sus producciones, lo cierto es que para cada nueva película que elaboran estos realizadores desarrollan un equipo de trabajo diferente. No obstante, en cada agrupación persiste un número reducido de integrantes que forman parte de la iniciativa desde sus inicios, que llevan a cabo roles diferenciados en el proceso de elaboración del film y acordes a su grado de especialización, como ocurría en su primera etapa.

El apoyo estatal con el que confeccionan sus producciones también se ha notado en el ámbito de la distribución de las mismas, que ahora es múltiple y abarca a diversos soportes y canales de comunicación. Así, en la actualidad sus películas se exhiben en salas de cine de circuitos comerciales, aunque reducidos, y se han valido de Internet como un espacio de difusión de sus producciones⁸³. Sin embargo, y sin abandonar su identidad militante, continúan difundiendo autónomamente sus películas a través de redes de distribución alternativas, como han hecho desde sus inicios.

Por último, la tercera etapa del cine militante contemporáneo, aunque sigue presentando unos objetivos de carácter político, se ha caracterizado por proyectar unos trabajos de los que se desprende una mayor experimentación y preocupación por la forma y la elaboración estética. En esta línea, los temas abordados se han reducido y se concentran en distintas manifestaciones a propósito del movimiento obrero y su memoria histórica, sobre todo desde una óptica marxista. En lo que respecta a la preocupación formal de las películas, de las cintas de reciente elaboración se desprenden nuevas estructuras narrativas y una presencia híbrida de géneros cinematográficos, pues a los documentales se les añaden elementos procedentes de la

⁸³ El PTS creó en 2009 TV-PTS y, con posterioridad, *La Izquierda Diario*, medios digitales que en parte son nutridos de contenidos por los miembros de Contraimagen. También utilizan las redes sociales, especialmente *YouTube*, como soporte de difusión de los mismos. Estos son de producción propia y abarcan desde los videos de noticias sobre la clase trabajadora hasta la ficción. Es el caso de la web-serie *Marx ha vuelto* (2014).

ficción y son varias las experiencias de realizadores militantes que se han decantado por representaciones políticas íntegras de tipo ficcional⁸⁴.

4. LOS REALIZADORES INDEPENDIENTES

La coyuntura de crisis y las transformaciones experimentadas por Argentina durante el neoliberalismo también se configuraron como una motivación importante para que muchos realizadores jóvenes independientes salieran a las calles a registrar e interpretar la realidad que en ese momento estaba aconteciendo. En este sentido, se trató de realizadores de procedencia porteña algo más jóvenes que sus homólogos militantes, con una formación sólida en instituciones cinematográficas de esta ciudad y que en los momentos del recrudecimiento de la crisis tenían experiencia en la industria audiovisual del país, pues o bien eran trabajadores activos de ella o bien contaban con una producción previa de su autoría, lo que les había hecho conocedores de las reglas de las instituciones cinematográficas⁸⁵. Estos documentalistas se caracterizaron por la heterogeneidad con la que construyeron sus discursos sobre la crisis y por la función con la que dotaron a sus cintas, que los separaron de los grupos de cine militante contemporáneo. También se distanciaron de estos en los modos de producción y exhibición que utilizaron para elaborar y difundir sus películas, así como por el tipo de público hacia el que estas fueron dirigidas. Dentro de su trayectoria se pueden distinguir dos etapas. La primera atañe al periodo su post-formativo y coincide con los años en los que se intensificó la crisis: 2001 y 2002. Esta etapa fue utilizada por estos realizadores para elaborar sus representaciones sobre la coyuntura político y socioeconómica y se extendió hasta la circulación de tales materiales, que en algunos casos llegó a producirse en 2008. La segunda se extiende hasta la actualidad y tiene como punto de partida el año 2007, que coincidió con un mayor fomento estatal a las producciones documentales y el surgimiento de nuevos canales de televisión a los que proveer de estos contenidos.

4.1. INTERPRETAR LA CRISIS

Los trabajos de los realizadores independientes que registraron e interpretaron la crisis recogieron la tradición de cine social y político argentino, aunque se distinguieron en su

⁸⁴ Los ejemplos más paradigmáticos de este giro narrativo son *El provocador: primer filme en portugués* (Adoquín Video, 2011), *Seré millones, el mayor golpe a las finanzas de la dictadura* (Cine Insurgente y Mascaró Cine, 2014) y *¿Quién mayó a Mariano Ferreyra?* (Ojo Obrero, 2013).

⁸⁵ Virna Molina y Ernesto Ardito habían realizado *Raymundo* (2001). Por su parte, Jorge Gaggero y Ulises Rosell habían participado en *Historias Breves I* (1995) nada más terminar sus estudios de cine en la Universidad del Cine (FUC) y el ENERC, respectivamente.

carácter heterogéneo. En concreto, los discursos que construyeron no tenían vocación de cambio social, a diferencia de las producciones de los grupos de documentalistas militantes, ya que se aprovecharon de las experiencias que procedían de la coyuntura para elaborar sus películas. Este utilitarismo de la realidad representada promovió la construcción de distintas visiones sobre la crisis, con temáticas más acotadas, pues se produjeron documentales que se asemejaban a los rasgos del Nuevo Cine Argentino (NCA), en los que se mostraba una mirada naturalista de las transformaciones sociales en Argentina a través de personajes que vivían en los márgenes de lo político y de lo económico, con tramas abiertas, ausencia de conclusiones e hibridación de géneros cinematográficos. Esta representación de la pobreza también fue frecuente entre los realizadores que optaron por denunciar las nuevas modalidades laborales y luchas populares que se registraron en el país en paralelo al desgaste del modelo neoliberal. Sin embargo, tales experiencias eran mostradas a través de una visión externa del proceso, en las que se reflejaba el punto de vista de los protagonistas pero el registro por parte del realizador facilitaba la transmisión de sus contradicciones internas y de los límites de los fenómenos representados, lo que proporcionaba a los espectadores mayor margen de maniobra para reflexionar autónomamente y marcaba una diferencia en la relación entre los realizadores y los sujetos representados.

En lo que respecta a los modos de producción que estos realizadores utilizaron para elaborar sus documentales, estos partían del conocimiento y la selección del tema sobre el que iba a versar la narración, por su toma de contacto con los sujetos que serían representados y por el desarrollo de un proceso de negociación con estos en torno a las particularidades del registro de sus actividades. El registro de estas experiencias se llevó a cabo usando los equipos técnicos de grabación que estos realizadores tenían en propiedad, dado el abaratamiento de la tecnología y su actividad profesional, pues en muchos casos se trató de camarógrafos que trabajaban como *freelances* en publicidad o cine. Estos trabajos condicionaron el registro de las experiencias que posteriormente representaron, labor que quedó subordinada a los quehaceres laborales de los directores y que, por tanto, alargó el proceso total de elaboración, ya que estos trabajaban en sus películas en sus momentos libres. En ellas el director del documental cumplía varios de los roles principales, ya que era frecuente que una misma persona fuera el responsable de las áreas de fotografía, edición, producción y guión. De ahí que varios años después surgiera la figura del realizador integral, con la que se identifican una parte de estos

documentalistas⁸⁶. El resto de los roles se repartían entre amigos de las escuelas de cine en las que habían estudiado, compañeros de trabajo e, incluso, familiares, lo que definió a estas películas a partir del carácter reducido de los equipos humanos utilizados para su elaboración.

Del mismo modo, el hecho de que los directores fueran propietarios de equipos de vídeo y de *software* de edición profesional promovió la producción autónoma de estos documentales. No obstante, sus responsables obtuvieron financiación ajena que se destinó, sobretodo, a la post-producción. Ello se debió a que fueron trabajos que se distribuyeron a través de los cauces de la exhibición institucional, para lo cual era necesario que las películas se proyectasen en formato 35mm y no en vídeo, como habían sido capturadas las imágenes. En este sentido, las principales organizaciones que financiaron estos trabajos fueron fundaciones, *ongs* de dedicadas a la cultura y festivales de cine que procedían del exterior. Entre estos países destacaron España (Agencia Española de Cooperación), Canadá (Fondation Alter Ciné), Holanda (Jan Vrijman Foundation- Internacional Documentary Film Festival Amsterdam) y Suiza (Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación y Visions du Reel: International Festival Cinema Nyon). Asimismo, a partir del estallido de diciembre de 2001 comenzó a ser más frecuente que estos trabajos obtuvieran financiación estatal, sobre todo del Fondo Nacional de las Artes y del INCAA, que lanzaron concursos para producir proyectos documentales que representaran la crisis y ayudas a la post-producción de las iniciativas que se habían registrado en paralelo al recrudecimiento de la situación político y socioeconómica. Además, y aunque en menor medida, algunos de estos trabajos también se elaboraron como resultado de coproducciones entre varios países, especialmente de España y Argentina.

La transición entre el vídeo y el formato 35mm permitió que estas películas circularan internacionalmente y a través de marcos comerciales de distribución. En el primer caso, el interés foráneo por la crisis argentina y los materiales que hicieron hincapié en ella provocó que estas cintas documentales obtuvieran una buena acogida en el circuito de festivales previo en el que se exhibieron, sobre todo internacionales. Con posterioridad, estas películas se estrenaron en salas comerciales de Argentina, aunque su difusión fue acotada, pues apenas sumaron dos salas de cines ubicados en la ciudad de

⁸⁶ Estos cineastas consideran la película “como un todo” del que son responsables. La misma abarca tanto las funciones de producción, en cualquiera de sus áreas, como de exhibición y distribución. Entrevista a Aníbal Garisto, el 21 de agosto de 2015.

Buenos Aires cada una de ellas. Estos espacios para la proyección de documentales eran buscados por los propios responsables y respondían a cines de propiedad estatal (cine Tita Merello y tras su cierre, cine Gaumont), espacios de resistencia frente a las multi-pantallas (cine Cosmos) y nuevas ventanas de difusión para el documental (Malba, Palais de Glace).

Al contrario de lo que sucedía con la concepción de la película que tenían los grupos de cine militante, en los casos de los jóvenes realizadores independientes la distribución por lo general se limitó a la proyección de la película. Este procedimiento facilitaba la construcción de espectadores contemplativos, que si bien podían llegar a conmoverse por las experiencias a las que se les exponían, no eran sujetos susceptibles de pasar a la toma de conciencia y la acción, propuestas a las que aspiraba la exhibición militante. Ello se debía tanto al modo de la recepción utilizado como al perfil de los espectadores, que eran consumidores de productos culturales y no de formatos de agitación o propaganda. Prueba de ello era el emplazamiento en el que se ubicaban las salas: el centro neurálgico de la industria cultural porteña (calle Corrientes, Microcentro) y barrios de clase media-alta de esta ciudad (Palermo, Recoleta).

4.2. EVOLUCIÓN DE GÉNEROS Y FORMATOS

La dilatación del proceso de elaboración de estos documentales provocó que la mayoría de ellos se estrenasen una vez que Argentina había retomado la senda de la recuperación económica y la estabilidad institucional. Este nuevo contexto trajo consigo una nueva etapa en la trayectoria profesional de estos realizadores que, al igual que sucedió con los grupos de cine militante, se sumergieron en un proceso de fuerte institucionalización cultural y, en concreto, cinematográfica. A ella llegaron tras la organización interna y la demanda de un mayor apoyo estatal a la producción documental y a la profesionalización de su práctica. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedió con los realizadores que mantenían perfil de intervención política, las particularidades de estos documentalistas y de las asociaciones que integraron se centraron más en los derechos individuales de sus socios que en las necesidades del colectivo al que pertenecían. Es por ello que los realizadores independientes que se decantaron por formar parte de una asociación de documentalistas lo hicieron hacia el lado de ADN y RDI. A diferencia de Doca, estas iniciativas limitan el perfil de sus integrantes a directores y productores en el primer caso, y a realizadores integrales en el segundo. Ambas organizaciones basan

sus reclamos en lo que consideran los requerimientos de los miembros que representan, subordinando así el rol político que desempeñan.

Esta nueva etapa se caracterizó por una continuidad de la actividad productiva de estos realizadores, que vieron diversificados los géneros y soportes a través de los cuales actuaban. Ello se produjo en paralelo a la política de fomento de la producción documental que se llevó a cabo a partir de 2007 por parte del INCAA y, en concreto, con la aprobación de la resolución 236, con la que la mayoría de estos realizadores han continuado produciendo películas documentales bajo este marco productivo⁸⁷. Este impulso estatal también estuvo motivado desde los gobiernos de algunas de las provincias del país, como Santa Fe o San Luis. A su vez, a partir de esta fecha nacieron en el país nuevos canales relacionados con la Televisión Digital Argentina (TDA), a los que estos documentalistas nutrieron de contenidos, sobre todo en el caso de Canal Encuentro, de titularidad estatal y dependiente del Ministerio de Educación⁸⁸. Estos nuevos soportes de difusión han facilitado que los ya no tan jóvenes realizadores hayan ampliado los géneros cinematográficos a través de los cuales despliegan sus narraciones. Así, a pesar de que en algunos casos ya habían probado con el cine de ficción⁸⁹, modalidad y género de producción que han seguido cultivando y extendiendo a otros realizadores⁹⁰, en los últimos años han desarrollado nuevos y diversos proyectos de ficción, sobre todo para la nombrada TDA, pero difundidos por canales privados⁹¹. En estos casos el Estado, a través del Ministerio de Planificación Social, se ha convertido en el principal agente de financiamiento para estos realizadores.

A diferencia de las temáticas que abordaron en sus documentales sobre la coyuntura de crisis y la evolución experimentada por Argentina durante el neoliberalismo, las producciones de esta etapa se han focalizado en abordar la memoria y el pasado reciente argentino, especialmente a través de una revisión de hitos históricos

⁸⁷ Malena Bystrowicz (*Mujeres de la mina*, 2014), Lorena Riposati (*Mariposas negras*, 2015), Darío Doria (*Elsa y su ballet*, 2012 y *Salud Rural*, 2014), Gustavo Laskier (*Dadelillos capitales*, en post-producción), Ulises Rosell (*El etnógrafo*, 2012), Diego Gachashin (*Los cuerpos dóciles*, 2015), Eva Poncet y Marcelo Burd (*El tiempo encontrado*, 2015) han elaborado sus documentales a partir de esta vía de financiación.

⁸⁸ Verónica Mastrosimone, Francisco Matiozzi, Diego Gachassin, Ulises Rosell, Jorge Gaggero, Virna Molina y Ernesto Ardito han dirigido y producido contenidos documentales para este canal.

⁸⁹ Ulises Rosell había dirigido, junto a Andrés Tambornino, *El descanso* (2001) y en solitario *Sofacama* (2006). Jorge Gaggero había dirigido *Cama adentro* (2005) y Diego Gachassin, *Vladimir en Buenos Aires* (2003).

⁹⁰ Virna Molina y Ernesto Ardito han producido el film de ficción *Sinfonía para Ana* (en post-producción) y Francisco Matiozzi ha producido el cortometraje *Carnaval* (Lisa Caligaris, 2013).

⁹¹ En 2007 Ulises Rosell dirigió la serie de ficción política *9mm* para el canal de televisión del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Para la TDA ha dirigido *Los sónicos, una historia de rock argentino* (2011) y *Diálogos del Bicentenario* (2011). Jorge Gaggero ha dirigido *Bien de familia* (2013).

y protagonistas del Peronismo. Asimismo, y a pesar de que las resistencias sociales han continuado formando parte de la agenda de varios de estos realizadores, otras temáticas relacionadas con los pueblos originarios y los derechos humanos, así como diversas denuncias sociales, les han tomado la delantera. A su vez, estos trabajos se han caracterizado por desprender un importante componente de experimentación estética y preocupación formal, como ya advertían sus primeros trabajos documentales.

El giro institucional también ha condicionado los modos de producción y distribución de los trabajos de estos realizadores. En lo que respecta a las modalidades de elaboración, estas se caracterizan por ser más profesionales y, en concreto, por contar con más recursos técnicos y humanos, lo que repercute en los tiempos de preparación y en los textos finales que se ofrecen a los espectadores. En el caso de los documentales, estos llegan a través de circuitos de exhibición comerciales. Debido a la alta producción nacional y el escaso espacio que estos contenidos tienen en los complejos multipantallas, el INCAA cede a los documentalistas, previa negociación de fechas de proyección, una de sus salas⁹² en Buenos Aires (Gaumont) y otra en el interior del país durante un periodo de exhibición estandarizado de dos semanas, que puede verse aumentado si la película tiene una buena acogida por el público. Esta modalidad de distribución es combinada, a su vez, con la presencia en distintos festivales de cine y son cada vez más los documentalistas que suben a Internet sus películas, tanto a redes sociales como a espacios especializados en difundir este tipo de contenidos⁹³.

5. SÍNTESIS

Del recorrido biográfico por los realizadores que representaron la crisis de 2001 se desprende que se trató de un grupo heterogéneo, del que se derivan tres variantes. La primera está configurada por directores que procedían de otras disciplinas profesionales, especialmente del periodismo, la segunda por documentalistas pertenecientes a generaciones anteriores y la tercera por un conglomerado de nuevos realizadores, a los que además de su juventud y localismo, les unió un perfil caracterizado por su especialización, profesionalización, institucionalización y una progresiva preocupación formal en sus producciones.

⁹² Desde 1996 el Estado argentino desarrolla una red de cines en todo el país donde se proyectan películas y documentales de producción nacional denominada Espacios INCAA.

⁹³ YouTube y Vimeo son las redes sociales en las que estos documentalistas suelen difundir sus materiales. También se distribuyen en la página web especializada en cine argentino: www.cinemargentino.com

Esta nueva generación de documentalistas que representó tanto las manifestaciones de la crisis como las transformaciones acontecidas en el país se bifurcan en dos direcciones. Una de ellas está compuesta por realizadores de tendencia militante, que han concebido sus películas como una herramienta de intervención social y de cuya trayectoria se desprenden tres etapas y modos de producción y distribución propios. La primera de ellas se caracterizó por una división de roles y por una autofinanciación de sus documentales, que por lo general se difundían a través de canales de exhibición alternativos y acotados basados en la proyección y posterior debate entre los asistentes, dado que concebían que la película no estaba acabada hasta que era vista por el espectador, aunque en ocasiones llegaron a estrenarse comercialmente. Los años de mayor efervescencia social y política delimitaron la segunda etapa, que se caracterizó por la configuración de colectivos de contra-información, que actuaron en base a una producción de urgencia, horizontalidad de la toma de decisiones y reparto de roles productivos. El auge de los movimientos sociales y la ocupación del espacio público por parte de estos motivó la construcción de una red de exhibición mucho más extensa, así como el interés internacional por estos materiales. La estabilidad democrática supuso una tercera etapa en estos realizadores, que se basó en su ingreso a los canales de la institución cinematográfica y en un aumento progresivo por el interés en la propuesta formal y la experimentación estética de sus producciones.

En paralelo, el otro grupo de jóvenes realizadores se caracterizó desde sus inicios por producir bajo los cánones de la institución cinematográfica argentina, lo que predisponía a sus discursos documentales a generar espectadores contemplativos frente a receptores susceptibles de concienciarse a propósito del mundo histórico representado y a pasar a la acción. Por el contrario, estos documentalistas retrataron la crisis a través de estrategias narrativas que incluso se asemejaban al Nuevo Cine Argentino (NCA), con tramas inconclusas, personajes desdibujados que retrataban la pobreza en los márgenes del Estado y experiencias autogestionarias de las que se desprendían sus límites y contradicciones. Su trayectoria se ha dividido en dos etapas. La primera se circunscribe a los años posteriores al estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001 y durante ella estos realizadores llevaron a cabo cintas donde la crisis y sus consecuencias constituían el epicentro de los relatos. El modo de producción utilizado en ese momento fue autónomo, ya que estos directores ejercieron varios de los roles principales del proceso de elaboración de un film. Por su parte, la financiación corrió a cargo de instituciones extranjeras y la distribución, a través del circuito comercial clásico

argentino, aunque este fue de carácter acotado. La segunda etapa se desarrolló a partir de 2007 y se caracterizó por una mayor profesionalización en los modos de producción y una continuidad en torno a los modos de exhibición utilizados por estos realizadores. Sin embargo, la principal novedad de este grupo fueron sus trabajos basados en otros géneros y formatos, como la ficción, y su difusión a través de otros canales, como la televisión, ya que han dirigido tanto documentales como series ficcionales que se han emitido en este soporte.

PARTE II **ANÁLISIS FÍMICO**

I. ESCENAS DE UN ESTALLIDO. EL REGISTRO DOCUMENTAL DEL 19 Y 20 DE DICIEMBRE DE 2001 Y LA RENOVACIÓN DEL CINE MILITANTE ARGENTINO

- ¿Por qué brindamos?
- Por la revolución⁹⁴

1. LOS HECHOS

Las movilizaciones del 19 y 20 de diciembre de 2001 constataron el rechazo social a la apelación presidencial de no manifestarse públicamente, que personificó Fernando de la Rúa con el decreto del estado de sitio en el país. Esta prohibición evocaba la última dictadura cívico-militar, por lo que tal protagonismo colectivo “habría venido a corregir o reparar la ausencia de una participación equivalente” (Vezzetti, 2002: 32) en el golpe de Estado de 1976. En este sentido, la conocida crisis de 2001 puso de manifiesto la confluencia de distintos tiempos históricos, al enlazar la represión estatal que se produjo en esos días, que dejó varias decenas de muertos⁹⁵, con la violencia dictatorial, lo que a su vez despertó un universo simbólico en el imaginario argentino⁹⁶. Sin embargo, su relevancia no puede circunscribirse únicamente al ámbito de lo simbólico, ya que en el plano de lo real estos hechos funcionaron como bisagra del devenir histórico del país y pusieron punto final a una etapa del pasado argentino que se había iniciado 25 años antes. Ello se debió a la propia naturaleza y características de los acontecimientos que se sucedieron esos días. De hecho, a pesar de que a lo largo del siglo XX en Argentina se registraron otras movilizaciones emblemáticas en las que las clases populares se erigieron como protagonistas de la historia, como el 17 de octubre de 1945⁹⁷ o el Cordobazo⁹⁸, los acontecimientos que dieron forma a esta crisis carecían de precedentes, puesto que por primera vez la protesta social derrocaba un gobierno

⁹⁴ *Argentinazo, comienza la revolución* (2002).

⁹⁵ Según la Coordinadora estatal contra la represión policial e institucional (Correpi) fueron 34 los fallecidos. No obstante, circulan varias cifras según la cronología de acontecimientos que se incluyan dentro de la crisis de 2001, como queda patente en los resultados de los documentales analizados.

⁹⁶ Son varios los autores que asocian simbólicamente el estallido popular con la dictadura (Grimson, 2004; Garavelli, 2012).

⁹⁷ En esa jornada tuvo lugar en Buenos Aires, con epicentro en la Plaza de Mayo, una gran movilización protagonizada por la clase trabajadora, que pedía la liberación de Juan Domingo Perón, que había sido detenido pocos días antes. La movilización tuvo como efecto la libertad de Perón y su regreso a la política, que se materializó en una victoria electoral el 24 de febrero del año siguiente.

⁹⁸ Los días 29 y 30 de mayo de 1969, en la ciudad de Córdoba, tuvo lugar un importante levantamiento popular contra la dictadura de Juan Carlos Onganía. Esta insurrección, protagonizada por la clase trabajadora y el movimiento estudiantil, trajo consigo el debilitamiento del citado gobierno militar, con una convocatoria de elecciones, que no se produjeron hasta 1973.

democrático y ponía en jaque la viabilidad del sistema político y representativo. De ahí que algunos autores afirmasen que con el estallido se produjo en Argentina un nuevo e inédito tipo de revolución⁹⁹.

El sonido de las cacerolas de los manifestantes durante la noche del 19 de diciembre se constituyó como la banda sonora de las protestas, escenas que se repitieron a lo largo y ancho de la geografía argentina. Al mismo se sumaron, durante esa jornada y a lo largo de los meses siguientes, los gritos de los manifestantes en contra de todo tipo de dirigencia, recogidos bajo el lema “Que Se Vayan Todos (QSVT)”. Un síntoma (Sarlo, 2002: 3) del malestar que atravesaba a la sociedad civil argentina y que evidenciaba el estado de desintegración existente, que se manifestó en la “pérdida de las capacidades del sistema estatal y de representación política para mantener la confianza de sus miembros (...) y asegurar la legitimidad de las instituciones” (Sidicaro, 2002: 38).

En esta inestabilidad institucional la clase media del país ejerció un rol destacado, siendo el actor social más visible del cacerolazo del 19 de diciembre (Adamovsky, 2012). Ello se debió al adelgazamiento y movilidad descendente que había sufrido en los años inmediatamente anteriores al estallido, que se acentuaron durante todo 2001, pues la clase media se constituyó como uno de los estratos sociales más afectados por las decisiones gubernamentales y financieras efectuadas durante ese periodo (Svampa, 2011). Entre ellas destacaron las medidas de ajuste ejecutadas, que provocaron una pérdida continuada de su poder adquisitivo; los efectos de la devaluación de la moneda, la fuga de depósitos que amenazó la sostenibilidad del sistema financiero y, especialmente, la retención de sus ahorros por parte de las entidades bancarias, lo que comúnmente se conoció como “corralito”.

En paralelo, la visibilidad de esta pérdida de confianza generalizada en el sistema se circunscribió dentro del prisma de una crisis más profunda, de carácter económico. En esta línea, las políticas de ajuste llevadas a cabo con el nuevo milenio representaron el epílogo de un modelo económico de corte neoliberal que se había iniciado con la dictadura, a través de la apertura de la economía del país, y profundizado en las décadas posteriores, especialmente durante los mandatos de Carlos Menem (1989-1999). De hecho, a pesar de que en ese periodo se logró controlar la

⁹⁹ Naomi Klein introduce la expresión “new kind of revolution” para analizar los acontecimientos que tuvieron lugar el 19 y 20 de diciembre (Klein, 2007). Por su parte, Kathryn Lehman, subraya el carácter inédito de tales hechos (Lehman, 2007: 24).

hiperinflación que había motivado el fin del gobierno de Raúl Alfonsín, a través del plan de convertibilidad, en paralelo se llevó a cabo un plan de privatizaciones de empresas públicas del país. Sumado a la entrada de capital extranjero y a las medidas de flexibilización laboral desarrolladas en esos años, todas estas medidas obtuvieron como resultado el desmantelamiento del tejido productivo de la industria nacional. Unos cambios que incidieron a nivel social. Entre las consecuencias más importantes en este sentido destacaron el crecimiento de los niveles de desempleo, así como los índices de pobreza e indigencia, lo que motivó la extensión del descontento y el malestar las capas más bajas de la sociedad. Las mismas comenzaron a movilizarse a finales de los años 90 e intensificaron sus acciones, de manera fragmentada, en el nuevo siglo (Pérez y Pereyra, 2013).

La coincidencia de estos elementos confluyó a lo largo del año 2001 y se hizo especialmente notable a raíz de las elecciones legislativas del 14 de octubre de ese año. En esos comicios los resultados expresaron demandas de cambio por parte de la ciudadanía, que se canalizaron a través del abultado resultado del voto en blanco y el voto nulo, que superaron el 26% del total de los resultados y dieron sentido al denominado “voto bronca” (Perissé, 2011). Asimismo, este periodo previo al estallido se caracterizó por la inestabilidad social, a través de la presencia de los saqueos en distintos puntos del país, y por el intento gubernamental de reorientar el rumbo de la economía, objetivos que resultaron vanos dada la debilidad del sistema financiero y el aumento del descontento social. La suma de estos factores motivó el incremento de la deuda externa del país hasta límites insostenibles, indicador macroeconómico que se configuró como *leit motiv* de la crisis (Vidal Folch y Del Río, 2015). Este hecho tuvo su máxima expresión con la declaración formal de suspensión de pagos, el 23 de diciembre.

El escenario previo a la movilización del 19 y 20 de diciembre de 2001 explica cómo estas jornadas representaron el punto más álgido de la crisis, ya que por un lado ejercieron como catálisis para materializar la ruptura del funcionamiento del sistema¹⁰⁰ que se había desarrollado en Argentina durante el cuarto de siglo previo y, por otro, dieron paso a un clima de fuerte incertidumbre, que se caracterizó por la sucesión de acontecimientos tan numerosos como diversos entre sí. Tal afirmación se reflejó gráficamente, entre otros acontecimientos, en el paso de cinco mandatarios en el cargo

¹⁰⁰ Entendida en el sentido de crisis que abordan Bobbio y Matteucci (1982): Por su carácter instantáneo e impredecible y, fundamentalmente, por su incidencia en el funcionamiento del sistema.

de la Presidencia de la República en los últimos días de diciembre de 2001¹⁰¹ y en el protagonismo de nuevos movimientos sociales. Un clima de inestabilidad que se propagó, al calor de las manifestaciones y las acciones de estos actores, a lo largo del año 2002 y que no se disipó hasta la llegada a la Presidencia de la Nación de Néstor Kirchner, en mayo de 2003. Así, las políticas aplicadas por este gobierno, focalizadas en la reestructuración la deuda externa (Vidal Folch y Del Río, 2015), la puesta en marcha de planes de inclusión social para la población más vulnerable y el desarrollo industrial consiguieron reducir los efectos de la crisis (Svampa, 2011). A pesar de ello, sus consecuencias no desaparecieron y sus ecos se aprecian en el país en el momento en que se escriben estas líneas.

2. LOS AUTORES

La crisis de 2001 motivó la aparición y emergencia de nuevas formas de organización de la cultura, que se caracterizaron por la necesidad de comprometer sus prácticas con la realidad que se estaba registrando en esos momentos (Giunta, 2009: 21). Estos cambios se manifestaron en el ámbito del documental, a través de la emergencia de grupos militantes y colectivos de intervención política que se identificaban con las experiencias de cine militante de las décadas de los años 60 y 70, que tomaron como referentes en el aspecto ideológico, formal y en el sistema de exhibición utilizado para difundir sus trabajos. Asimismo, los documentales militantes contemporáneos se distinguieron por los objetivos que buscaban alcanzar, entre los que destacaban la contra-información, concienciar a la audiencia y llegar a un cambio social. Una contra-información que no se limitó a hacer una lectura crítica de las representaciones de los medios de comunicación de masas, sino que además produjo contenidos propios en el marco de una perspectiva instrumental (Vinelli y Rodríguez, 2004). La estrategia se caracterizó por desarrollar tres rasgos: su posición de enfrentamiento, en oposición a los responsables del neoliberalismo; su carácter dependiente de un proyecto de transformación social, los nuevos movimientos sociales, y su punto de vista o perspectiva manipuladora, que se constató a través del montaje de las imágenes de sus documentales. Una manipulación que se entendió como la presencia en los textos de mecanismos que buscaban generar determinados efectos en los espectadores, no como

¹⁰¹ Entre el 20 y el 30 de diciembre los presidentes de la República de Argentina fueron: Fernando de la Rúa, Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saa, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde.

la “manipulación necesaria” e “inevitable” que se circunscribe al ámbito de las limitaciones espaciotemporales del registro utilizado (Sarlo, 1994: 75-76).

2.1. *Cine insurgente*

*“Tratábamos de combatir a los medios
hegemónicos haciendo películas”¹⁰²*

El surgimiento de esta agrupación tuvo lugar en el año 1999 y en su evolución histórica se registran tres etapas. La primera de ellas coincidió con el origen de la iniciativa y se extendió hasta el estallido popular de finales de diciembre de 2001. Durante este periodo, Cine Insurgente se caracterizó por su carácter militante y sus objetivos de contra-información. Inspirado en los grupos de cine militante de la década de los años 60 y 70, especialmente en el grupo Cine de la Base y la figura de Raymundo Gleyzer, estuvo configurado por Fernando Krichmar, Alejandra Guzzo, Héctor Rivero, Mercedes Peralta y Lorena Moriconni. El perfil de estos integrantes era heterogéneo, aunque en líneas generales se trató de personas que contaban con una experiencia cinematográfica previa, tanto a nivel formativo¹⁰³ como productivo¹⁰⁴. El documental que los nucleó fue *Diablo, familia y propiedad* (1999), narración que ponía de manifiesto la temática de la lucha de clases a través de la denuncia del monopolio y la explotación del ingenio azucarero de Ledesma (Jujuy) por parte de la familia Blaquier. La elaboración del film se caracterizó por financiarse autónomamente y por mantener un carácter colectivo en lo relativo al desempeño de roles, además de por ser horizontal en la toma de decisiones sobre la propuesta formal del relato. La exhibición del mismo se llevó a cabo en el cine Cosmos de Buenos Aires, donde estuvo en cartel cuatro semanas. Tras ello, la cinta circuló internacionalmente. Esta primera etapa se completó con la llegada de nuevos miembros a la agrupación, como Lorena Riposati, Nahuel Scherma, Natalia Polito, Matías Artese, Omar Neri, Aldo Getino y Fernando Roca Rodríguez; y por la salida de varios de los integrantes que dieron origen a la agrupación, como Héctor Rivero, Mercedes Peralta y Lorena Moriconni. Los nuevos integrantes se adhirieron a la iniciativa procedentes de los talleres que Cine Insurgente llevaba a cabo como modo de

¹⁰² Declaraciones de Fernando Krichmar en entrevista con la autora, el 1 de julio de 2015.

¹⁰³ Fernando Krichmar estudió cine en Rosario, su ciudad natal y en Buenos Aires se formó junto a José Martínez Suárez. Por su parte, Alejandra Guzzo era egresada del ENERC, donde había estudiado producción cinematográfica. Rivero y Peralta también procedían de este centro formativo. Declaraciones de Krichmar y Guzzo en entrevista con la autora, el 1 y el 7 de julio de 2015.

¹⁰⁴ Krichmar había dirigido *Nuestra manera de hacer las cosas* (1995-6) y *La resistencia* (1996-7), trabajos en los que algunos de los miembros del grupo también participaron. Entrevista con Fernando Krichmar, el 1 de julio de 2015.

financiamiento. En este sentido, resultó especialmente importante el vínculo con la Universidad Popular Madres de la Plaza de Mayo y los estudiantes de la carrera de Periodismo. Un nexo del que surgió, en 2002, el Grupo Mascaró Cine Americano¹⁰⁵. Por último, a esta primera etapa también correspondió la organización de la I Antología de Cine Cubano. Esta iniciativa formaba parte del objetivo general del grupo de dar a conocer su discurso filmico contra-hegemónico y se llevó a cabo en agosto de 2001, en el cine Cosmos.

En este espacio también organizaron, en diciembre de 2001, la I Muestra de Cine Piquetero, iniciativa en la que distintos grupos y realizadores, militantes e independientes, exhibieron sus trabajos y sus experiencias junto a este actor político¹⁰⁶. La exhibición coincidió con el punto más álgido de la protesta social, que dio comienzo a la segunda etapa vital de Cine Insurgente y cuyos miembros registraron y difundieron a través de la participación en la Asociación de Documentalistas (Adoc) y la promoción del colectivo de contra-información Argentina Arde. En el primer caso, varios de los miembros del grupo lideraron la elaboración del documental *Por un nuevo cine, en un nuevo país* (2002). En el segundo, fomentaron la iniciativa y los distintos video-informes que la integraron a través de la generación de copias VHS de estos y su difusión por canales alternativos. Una etapa que se prolongó hasta diciembre de 2002, cuando Krichmar y Guzzo se trasladaron a Cuba para trabajar como docentes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV).

La tercera y última etapa se extiende desde 2006 hasta la actualidad. Durante la misma, Cine Insurgente registró cambios tanto en su composición interna como en su política de financiamiento y forma de trabajar. En lo que respecta al primer indicador, la agrupación continuó generando proyectos tras la partida de Krichmar y Guzzo a Cuba y hasta su llegada, en el año 2004. En este contexto, caracterizado por el regreso a la normalidad institucional que personificó la llegada de Néstor Kirchner a la Presidencia de la Nación, los integrantes del grupo bifurcaron sus actividades, de modo que una gran parte de los miembros de Cine Insurgente abandonaron la formación y los restantes, el componente contra-informativo que marcó sus inicios. De hecho, Cine

¹⁰⁵ Desde su aparición hasta 2008 los integrantes de Mascaró Cine Americano fueron Mónica Simoncini, Omar Neri, Susana Vázquez, Laura Lagarde y Aldo Getino. A partir de esa fecha abandonaron la agrupación Lagarde y Getino, incorporándose Ana Maldonado. Sus producciones destacan por focalizarse en la temática de la memoria histórica y la revisión del pasado reciente argentino, desde la perspectiva marxista. Prueba de ello es su trilogía *Gaviotas blindadas* (2006-2009) sobre el PRT-ERP.

¹⁰⁶ En la muestra se exhibieron una veintena de películas que testimoniaban el emergente movimiento piquetero en el país. Bianco, A. (2002): "El cine piquetero o cómo dar cuenta de la resistencia popular", *Página/12*. Disponible en: goo.gl/PCdAOH. Consultado el 15 de noviembre de 2016.

Insurgente integró la asociación de documentalistas Doca, que surgió en 2006 y se distinguió por los reclamos de sus miembros al Estado, lo que motivó la inmersión de la agrupación en las reglas de la institucionalidad cinematográfica argentina. En el terreno organizativo, y aunque continúan firmando sus filmes como grupo Cine Insurgente, la elaboración de los mismos responde a los roles formativos de sus miembros¹⁰⁷, que suman en cada proyecto los colaboradores necesarios. Los documentales elaborados durante esta etapa son: *Yo pregunto a los presentes* (2006-7), *Las penas son de nosotros* (2008), *Los desobedientes en las urnas* (2009), *Un pueblo de nuestro mapa* (2011), *Crónica de una experiencia activista* (2012), *El camino de Santiago* (2013), *Seré millones* (2014) y *Cuba Santa* (en post-producción). En el terreno formal, estos se distinguen por su evolución en el grado de experimentación formal y estética registrados, no así por haber abandonado su carácter de cine social y político explícito. Para su elaboración reciben apoyo estatal, fundamentalmente argentino, y son difundidos a través de vías comerciales, además de por INCAA Tv. No obstante, la agrupación no renuncia a su vocación militante y continúa distribuyendo sus películas en festivales y a través de canales de exhibición no convencionales.

2.2. Ojo obrero

*“Lo determinante en nuestra formación fue el avance de la crisis económica y política en Argentina”*¹⁰⁸

Esta agrupación surgió oficialmente en mayo de 2001 y desde entonces ha experimentado dos etapas. Configurada por un grupo de estudiantes de la carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires (UBA), desde sus orígenes se ha vinculado al Partido Obrero (PO), aunque no de manera orgánica. Entre sus propósitos originarios destacaron la contra-información y la concepción del cine como una herramienta de intervención social, por lo que durante los años de la crisis, que coinciden con la primera parte del recorrido vital del grupo, llevaron a cabo el registro y la interpretación de distintas experiencias de la protesta social, fundamentalmente del movimiento piquetero y, en concreto, de la organización de desocupados vinculada al PO: el Polo Obrero. Con posterioridad registraron las movilizaciones de diciembre de 2001, las asambleas populares y, sobre todo, las respuestas al neoliberalismo que representaron las empresas recuperadas por sus trabajadores. Al igual que sucediera con

¹⁰⁷ Alejandra Guzzo se encarga de la producción de los films, Fernando Krichmar de la dirección y Omar Neri del montaje.

¹⁰⁸ Declaraciones de Hernán Vasco, miembro de Ojo obrero, en entrevista con la autora, el 22 de julio de 2015.

otros grupos militantes, Ojo obrero integró el colectivo Argentina Arde y participó en la elaboración de varios video-informes, destacando los relativos a la Masacre de Avellaneda del 26 de junio de 2002.

La recuperación de la normalidad institucional supuso un punto de inflexión en el grupo, dando lugar a una nueva etapa de la organización en el año 2004. Esta se caracterizó por el rechazo al Gobierno de Kirchner y la continuación del registro de la protesta social en oposición al nuevo Ejecutivo, por un lado, así como por la organización del Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (Felco), por otro. La iniciativa tenía como objetivo difundir las resistencias populares y comparar las experiencias semejantes acontecidas en los distintos países de la región. Asimismo, en el terreno corporativo sus responsables intensificaron su preocupación por la producción documental y los problemas de los realizadores audiovisuales, por lo que se sumaron a los reclamos al Estado para este colectivo. Este interés les llevó a integrar la asociación Documentaristas Argentinos (Doca) en 2006, y a partir de la aprobación de la quinta vía de financiación de documental digital, a complementar sus trabajos con realizaciones más elaboradas y financiadas por el Estado argentino. Hasta el momento, Ojo obrero ha llevado a cabo a través de esta herramienta dos películas: *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* (2012), que analiza la muerte de un piquetero y *Córtela* (2014), sobre el trabajo en los *call centers*. Asimismo, tienen pendiente de estreno un film sobre Romina Tejerina¹⁰⁹. Estas cintas se distinguen de los anteriores trabajos del grupo en la elaboración y la experimentación estética, que sustituyen a la urgencia e inmediatez que caracterizaron las elaboraciones del documental militante en la crisis de 2001.

2.3. Venteveo Vídeo

*“Cuando estábamos filmando en la calle no tiramos una piedra:
Nuestra arma era la cámara”*¹¹⁰

A diferencia de la mayoría de grupos de documentalistas militantes, la iniciativa Venteveo Vídeo surgió a raíz, y como consecuencia, del 19 y 20 de diciembre de 2001. Sus integrantes fueron jóvenes egresados de cine o trabajadores de la industria audiovisual que provistos de sus cámaras digitales registraron los acontecimientos que tuvieron lugar esas jornadas. Unos materiales con los que tenían la voluntad de mostrar

¹⁰⁹ Tejerina asesinó a su hija recién nacida en el año 2002, alegando que fue fruto de una violación. La joven de 18 años fue condenada a 14 años de prisión. En 2014, tras cumplir dos tercios de la condena, salió en libertad. Smink, V. (2014): “El caso que aún divide a la sociedad argentina, una década después”, BBC Mundo. Disponible en: <http://goo.gl/RK8LM5>. Consultado el 27 de junio de 2016.

¹¹⁰ Declaraciones de Agustín Ponce en entrevista con la autora, el 21 de agosto de 2015.

su interpretación de la realidad de ese momento, y para algunos de ellos, oponerse al discurso que ofrecían al respecto los medios de comunicación¹¹¹. Para articularlos, convocaron informalmente, en la última semana del año y través de afiches difundidos en el espacio público del centro de Buenos Aires, a todo aquel que hubiera tomado parte de las movilizaciones y las hubieran captado en imágenes. Esta iniciativa se materializó en una primera reunión a modo de toma de contacto y, pocos encuentros después, en la agrupación Venteveo Vídeo y en la elaboración de *La bisagra de la historia*, su producción más relevante. El documental terminó de editarse a finales de enero de 2002. Para ello, el *modus operandi* de estos jóvenes se caracterizó por financiarse autónomamente, por llevar a cabo un reparto de roles en función de su especialización y por su horizontalidad, ya que la toma de decisiones a propósito de los trabajos documentales que elaboraban era conjunta y en asamblea.

Al igual que sucedió con los trabajos del cine militante contemporáneo, el documental de Venteveo Vídeo fue difundido mediante un circuito de espacios no convencionales, que fue engordado por la coyuntura del momento y el auge de la participación ciudadana, sobre todo a través de las asambleas. Del mismo modo, esta agrupación no actuó al margen de las otras iniciativas de videoactivismo y participaron del colectivo Argentina Arde, pues *La bisagra de la historia* integró sus video-informes. Además de esta cinta, y hasta su disolución, el grupo elaboró dos vídeos más sobre el contexto de crisis social y económica, también en clave de denuncia y producido y difundido de manera independiente. La disolución de la agrupación tuvo lugar en el segundo trimestre de 2002. Sin embargo, la mayoría de sus miembros no se desvincularon del registro de la crisis, ya que continuaron llevando a cabo labores de contra-información como integrantes del colectivo Indymedia Argentina.

2.4. Asociación de documentalistas (Adoc)

“Adoc fue un colectivo de documentalistas para pelear por nuestros derechos”¹¹²

Esta organización surgió oficialmente el 21 de diciembre de 2001. Sin embargo, sus orígenes se remontaban a la iniciativa Espacio Mirada Documental, un proyecto que desde finales de la década de los años 90 vertebraba las demandas e intereses de un

¹¹¹ El objetivo de contra-información no es común entre los ex miembros de la agrupación, no así la necesidad de registro de la vorágine de acontecimientos que tuvieron lugar en poco tiempo y hacer reflexionar a los espectadores. Declaraciones de Lucía Simone y Agustín Ponce, ex integrantes de Venteveo Vídeo, en declaraciones con la autora, el 1 y el 21 de agosto, respectivamente.

¹¹² Declaraciones de Fernando Krichmar en entrevista con la autora, el 1 de julio de 2015.

conjunto heterogéneo de documentalistas argentinos. Estos, movilizados por la revuelta popular, llevaron a cabo una asamblea para generar una asociación de documentalistas, a la que acudieron más de 70 realizadores. Del encuentro emergió Adoc, cuyos objetivos fueron la defensa, fomento y promoción del cine y vídeo documental argentinos y la colaboración solidaria de sus miembros en la elaboración y difusión de los filmes, además de su vinculación con otras organizaciones similares latinoamericanas. En su momento más álgido la organización contó con la adhesión de más de un centenar de realizadores y productores del país. Fruto de esta relación fue el único material producido por *Adoc*, *Por un nuevo cine, en un nuevo país* (2002). El documental, coordinado por Fernando Krichmar y Myriam Angueira, aglutinó el material registrado por sus integrantes durante las jornadas de protesta y contó con una importante circulación, tanto en espacios alternativos de la Argentina en crisis como en el exterior. Prueba de ello fue su difusión en el Bafici y en distintos festivales de cine europeos.

Como asociación de documentalistas, Adoc participó en el Foro Social Mundial de Porto Alegre y lideró el contra-festival de cine de Mar del Plata, denominado “El cine que surge de las luchas”. Ambos eventos tuvieron lugar en 2002. No obstante, su momento de mayor ebullición se llevó a cabo ante el vacío de poder que existió en el INCAA, motivo por el cual definieron su postura frente a esta institución. Esta se basó en demandar la autarquía de dicha organización así como el fomento y aumento de las ayudas a la producción cinematográfica, en concreto de carácter documental. Con la llegada de la estabilidad institucional que supuso el Gobierno de Kirchner, la actividad de Adoc se desvaneció y la organización desapareció. Sin embargo, funcionó como germen de la institucionalización que experimentaron los documentalistas militantes e independientes a partir de 2006, primero con la creación de Documentalistas Argentinos (Doca), de la que se bifurcaron distintos realizadores, que crearon ADN y RDI; y más tarde, en 2007, con la aprobación de la quinta vía o vía digital, disposición del INCAA que facilitaba la producción documental en el país.

3. LOS TEXTOS

Los trabajos analizados presentan algunas continuidades con respecto a los documentales producidos por el cine militante argentino de las décadas de los años 60 y 70. Estos exponentes se configuran como referentes de sus pares contemporáneos, estableciéndose en sus textos relaciones de intertextualidad. En este sentido, y a modo

de ejemplo, una escena se repite y recorre el conjunto de documentales analizados, relacionando el discurso filmico de las cintas que representaron los acontecimientos del 19 y el 20 de diciembre de 2001 con los textos de la década de los años 60 y 70 que registraron los sucesos del Cordobazo. La misma tiene lugar a través de distintos procedimientos de realización documental y, aunque en distinto escenario y tiempo, en ella puede observarse una misma composición de sujetos y acontecimientos: de un lado de las calles, las instantáneas de la policía montada a caballo; del otro, los manifestantes tirándoles piedras mientras son reprimidos. Una forma de asociar ambos hitos de la historia argentina y una vía de representación que establece una relación de intertextualidad entre el cine militante contemporáneo y su precedente de décadas antes, que es evocado y defendido de manera explícita.

La recuperación de las estrategias narrativas del cine militante argentino de los años 60 y 70 también resulta explícita en el uso del videoclip que llevan a cabo los videoactivistas, pues se estos se valieron de una técnica utilizada por décadas atrás por estos cineastas militantes para representar la movilización popular y la represión ejercida por las fuerzas de seguridad a través del montaje analítico¹¹³. Una fusión de música extradiegética e imágenes que se repetirá en los distintos documentales, sobre todo a través del uso de temas que pertenecen a grupos de rock nacional y de la música popular argentina, pero que encontrará su hueco también en el uso de la música clásica, buscando un efecto diferente en cada estrategia utilizada.

No obstante, del análisis de los documentales del cine militante que se desarrolló al calor de la crisis de 2001 se desprenden más rupturas que continuidades con respecto a sus precedentes. Así, los trabajos del cine militante contemporáneo presentan una cierta regularidad y se caracterizan, en primer lugar, por desarrollar los mismos ejes temáticos, los cuales se focalizan en torno a la crisis de representación que materializó el estallido del 19 y el 20 de diciembre y las acciones de los movimientos sociales que se fortalecieron a raíz de las movilizaciones.

De igual modo, en el plano estructural estos trabajos priman el registro del momento presente, los hechos, frente a los sujetos, que únicamente aparecen como parte de los acontecimientos que se están produciendo, sin incidir en los motivos que les llevan a protagonizarlos. En este sentido, apenas se dedica espacio para la argumentación de las causas que llevaron a la movilización popular, ya que los

¹¹³ En concreto, el videoclip aparece en el cortometraje *Now* (Santiago Álvarez, 1965) y en la película de ficción *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973).

esfuerzos se focalizan en hacer hincapié en momentos puntuales de la misma, como el cacerolazo de la noche del 19 de diciembre, las protestas que continuaron durante la mañana y la tarde del 20 de diciembre en el centro político de Buenos Aires, así como las consecuencias de la represión que generó la movilización. Esta queda personificada de un lado en las figuras de las víctimas de la crisis, los fallecidos, y de otro, en el surgimiento de nuevos actores sociales y en las actividades llevadas a cabo por estos, que son defendidas. Su estructura también se configura a partir del registro de los mismos lugares, en los que predominan las protestas y la represión que se produjo en el centro político de Buenos Aires, y por su carácter lineal en lo que respecta al desarrollo argumental, al presentar un montaje en el que predomina la continuidad espacio-temporal frente a la causal.

En lo que respecta al plano de lo formal, se trata de textos que se cimientan bajo distintas modalidades de representación documental, aunque en los mismos destaca el estilo directo, subrayando la experiencia subjetiva vivida por los protagonistas durante las movilizaciones. En paralelo, los trabajos analizados se caracterizan por desarrollar una fórmula común que evoca al reportaje televisivo. Esta similitud se encuentra en el registro directo de las imágenes y la velocidad del montaje de las mismas, pero se distancia del mismo en la ausencia de la voz en *off*¹¹⁴ del realizador que define las imágenes de todo noticiero o informativo.

En relación al objetivo de contra-información, también definitorio en las cintas del cine militante de las décadas de los años 60 y 70, en el caso de los grupos militantes contemporáneos este es explícito y diferenciado, pues lo llevan a cabo a partir del uso de distintas estrategias narrativas. Las mismas abarcan, en primer lugar, la fragmentación de las imágenes a través del montaje, que en estos documentales se percibe mediante la combinación de planos procedentes de informativos de las principales cadenas de televisión de Argentina y recursos propios de la movilización del 19 y 20 de diciembre de 2001, estableciendo entre ambos una oposición de carácter semántico y connotándolas de ironía.

La lectura crítica del discurso hegemónico de los medios de comunicación dominante también se aprecia en la captura de las declaraciones de los sujetos que protagonizan el documental así como a través de mensajes de grafitis, carteles y otros

¹¹⁴ Se trata de una técnica de producción cinematográfica en la que se retransmite una voz no pronunciada visualmente delante de la cámara.

textos que extraen tanto del universo de la diégesis¹¹⁵ como a través de intertítulos¹¹⁶, ejerciendo los primeros una función reflexiva que los separa del discurso de los trabajos del cine militante de los años 60 y 70, especialmente en lo que respecta en su propósito comunicacional con el espectador al que van dirigidos este tipo de documentales. No obstante, como quedaba reseñado en los componentes que configuran la contra-información como discurso alternativo, esta también se expresa en los documentales de los grupos de cine militante contemporáneo en las imágenes que ellos mismos registran, pues están tomadas a través de una cámara militante, que interviene en las acciones que están llevándose a cabo, posicionándose en el lado de los manifestantes, de manera que el realizador actúa como uno más de ellos.

Por último, el discurso filmico de los documentales militantes se ve conformado por la presencia reiterada de metáforas visuales, que constatan la renovación de este género cinematográfico al fusionar elementos expositivos, que interpelan al espectador, con recursos retóricos, que organizan la experiencia histórica representada. Para ello, estos textos se valen de distintos procedimientos de realización, pero fundamentalmente del montaje y de la puesta en escena.

3.1. *Las Madres en la rebelión popular*

Este trabajo, realizado por el grupo Cine Insurgente, reproduce la protesta social del 20 de diciembre de 2001 desde la perspectiva de la agrupación Madres de la Plaza de Mayo. Así, a lo largo de la media hora que dura el documental se abordan 14 temas, siendo los más recurrentes la represión estatal registrada (con 9 menciones, 14% del total), la crítica a la política del gobierno de la Alianza, las movilizaciones de la jornada, la crisis de representación que las motivó y la actuación en ellas de la Asociación Madres de la Plaza de Mayo (con 8 menciones cada uno, 12% del total)¹¹⁷.

El relato se basa en el desarrollo de una crónica del estallido popular, decisión que explica que la estructura narrativa desarrollada prime la representación de los

¹¹⁵ La diégesis contiene el universo narrado: las situaciones, eventos y sucesos que les ocurren a los protagonistas.

¹¹⁶ Técnica cinematográfica que consiste en la inserción de rótulos con textos escritos que aparecen intercalados en los fotogramas de un film. Estos tienen como propósito explicar o informar al espectador.

¹¹⁷ El resto de ejes temáticos que se abordan en el documental son: La defensa del movimiento piquetero y las consecuencias de la represión (con 6 alusiones cada tema, 9% del total), el cacerolazo del 19D (3 menciones, 5%), la crítica a los responsables del neoliberalismo, la represión a Las Madres esa jornada y la pobreza existente en el país (2 menciones, 2%) así como los saqueos, la política del Gobierno interino de Duhalde y la comparación de las víctimas de la crisis con los desaparecidos de la dictadura (1 mención, 2%).

acontecimientos que tuvieron lugar esas dos jornadas de diciembre en vez de los sujetos que los protagonizaron. De hecho, aunque en el documental aparecen 16 sujetos con diálogo, estos suman solo 19 apariciones. Dentro de ellos, la mayoría son manifestantes (10, 63% del total, con idéntico número de apariciones: 55%) y, a gran distancia, se sitúan el resto de personajes: Madres de la Plaza de Mayo (2, 12,5%), que aparecen en 3 ocasiones (15%), políticos (2, 12,5%), que aparecen 4 veces (20%), un participante en un saqueo (1, 6%), con una única aparición (5%) y un funcionario del Estado (1, 6%) con otra aparición (5%).

La organización interna de los acontecimientos y su argumentación se desarrollan manera lineal y sin apenas romper la continuidad espaciotemporal del relato, decisiones que a su vez determinan los lugares que aparecen en el documental, en su mayoría ubicaciones del centro de Buenos Aires: Plaza de Mayo (14 apariciones, 44% del total), Congreso y Avenida de Mayo (3 apariciones cada espacio, 10%), Avenida 9 de Julio (2 apariciones, 6%) y Avenida Diagonal, Avenida Rivadavia y Plaza de la República (1 aparición cada espacio, 3%). Sin embargo, también hay cabida para la representación de lugares apartados a estos, como Villa Lugano, al sur de la ciudad (1 aparición, 3%), Quilmes, localidad del conurbano bonaerense (5 apariciones, 16%) o incluso la ciudad de Córdoba (1 aparición 3%). En estos casos se utilizó el archivo televisivo procedente de la emisión de los saqueos en estas localidades.

De igual modo, sus realizadores también se valen del espacio fílmico para argumentar las causas que desataron la protesta y las consecuencias de la movilización popular en el ámbito de lo político y lo social, siendo el registro directo predominante en el plano de lo formal y estando presente la contra-información y la denuncia en todo el documental a través de los procedimientos formales utilizados. En esta línea, el documental focaliza las causas que generaron la crisis de 2001 en el gobierno de la Alianza y critica las políticas llevadas a cabo por este, que asocia al neoliberalismo a pesar de sus promesas de corte socialdemócrata¹¹⁸. Ello se percibe desde la primera secuencia, en la que a modo de crítica se proyecta el *spot* propagandístico de 1999 *Juntos somos más*, que promocionaba la fórmula electoral Fernando de la Rúa-Graciela Fernández Meijide como candidatos a los cargos de presidente de la República y

¹¹⁸ Coalición formada por el centenario partido Unión Cívica Radical (UCR) y el FREPASO, agrupación de centro-izquierda.

gobernadora de la provincia de Buenos Aires, respectivamente¹¹⁹. Una campaña que alcanza su objetivo al materializarse la victoria del primero en las elecciones generales de ese año, hecho que se representa acto seguido a través de las imágenes de archivo de Canal 13, las cuales se configuran como la primera lectura crítica de carácter contra-informativo del documental¹²⁰. En ellas se proyecta la celebración de los resultados en una abarrotada Plaza de la República de Buenos Aires y las declaraciones del presidente electo, que aprovecha para desmarcarse de su predecesor y prometer cambios morales, en alusión a la corrupción generada por la anterior gestión, y desarrollo económico con justicia social, banderas del primer Peronismo, modelo que el presidente saliente se distanció para intensificar en el país políticas neoliberales. Unas promesas que el documental rechaza a través del montaje. Así, la imagen de De la Rúa es yuxtapuesta por un intertítulo elíptico de carácter informativo, en el que se lee la frase “dos años después” en letras blancas y fondo negro y se da paso al discurso del 6 de diciembre de 2001 de Hebe de Bonafini, presidenta de la Asociación Madres de la Plaza de Mayo, tras la XXI Marcha de la resistencia y piquetera¹²¹. En él, sus palabras funcionan como contrapunto a las declaraciones del presidente de la Nación y avanzan la crisis de representatividad que se materializará con el estallido popular¹²². Una argumentación causal de la crisis que continúa a través de seis nuevos intertítulos, los cuales cumplen una función de denuncia, al exponer la política económica llevada a cabo por el gobierno de la Alianza, subrayar el carácter neoliberal de la misma y enumerar sus consecuencias en el ámbito de lo social. Estas acusaciones se justifican a través del montaje probatorio, que yuxtapone a cada intertítulo imágenes de incidentes del 18 de diciembre de 2001 en la localidad bonaerense de Quilmes protagonizados por

¹¹⁹ El recurso reproduce un doble enfrentamiento: la denuncia de la continuidad de la política neoliberal que llevarían a cabo y la integración en él de Fernández Meijide, pese a que también era madre de un desaparecido de la dictadura.

¹²⁰ Con este recurso se critica implícitamente la cobertura de los medios de comunicación de masas, en concreto de la televisión, y se denuncia que esta funciona como altavoz de los intereses del poder político ejecutor del neoliberalismo.

¹²¹ Además, al mostrar su presencia en este acto se establece, por un lado, una asociación entre distintos tiempos de la historia argentina, pues se vincula el presente de crisis económica con el pasado de violencia dictatorial y, por otro, se construye una continuidad de la lucha de los movimientos de derechos humanos que surgieron en ese periodo, la cual “se prolonga y actualiza frente a las actuales víctimas del régimen neoliberal” (Da Silva, 2004: 171).

¹²² Bonafini cuestiona el sistema representativo, independientemente de la agrupación que gobierne, a los que responsabiliza de la pobreza existente en el país, como se desprende de sus palabras: “Y hoy con la Alianza, el FREPASO, el ARI (...) siguen matando 100 niños por día de hambre. Los fusilan. Si trajéramos 100 cadáveres de niños a esta plaza, ¿Qué tendríamos que decir, compañeros? Pero eso es lo que hacen estos hijos de mil putas. Matan 100 niños de los nuestros por día, son asesinos” (2.05-2.30).

piqueteros¹²³, así como por imágenes de archivo de las cadenas de televisión Todo Noticias (TN) y Telefé de los saqueos que ese mismo día se produjeron en Villa Lugano, barrio del sur Buenos Aires, y en Córdoba, segunda localidad más poblada del país. Tales imágenes de archivo critican las consecuencias del neoliberalismo sobre los estratos más vulnerables de la sociedad y constatan la extensión geográfica del malestar que precedió al estallido popular, cuyo surgimiento espontáneo el documental explica como una consecuencia de la alocución televisada del presidente. En concreto, según el documental, De la Rúa, ante el cariz de la situación, “optó por la vía de la represión” a través del anuncio del Estado de sitio.

En oposición a la representación de las causas del estallido popular, que se lleva a cabo a través de estrategias narrativas de carácter expositivo, vinculando este documental con la denuncia y agitación que buscaban los trabajos de los grupos de cine militante argentino de los años 60 y 70, la renovación de la categoría se produce en la construcción filmica de las jornadas del 19 y 20 de diciembre. Así, el registro directo de la movilización popular es la nota dominante en las imágenes, que componen un relato que desprende una marcada continuidad espacio-temporal, pese a la fragmentación de los acontecimientos. En este sentido, las imágenes muestran primero los cacerolazos del 19 de diciembre en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires, constatando la extensión geográfica de la movilización y el perfil de los manifestantes, ya que en las mismas se puede ver la salida a las calles de representantes de todos los grupos sociales, especialmente de la clase media, sin limitaciones de edad o sexo. A continuación, la cámara se desplaza hasta el centro político de la ciudad y proyecta las protestas que tuvieron lugar en el Congreso de la Nación y en la Plaza de Mayo. El registro de este emblemático lugar funciona, por un lado, como elipsis temporal del discurso fílmico, al fusionarse las dos jornadas de movilización en un mismo espacio y, por otro, como mecanismo de constatación de la presencia en la misma del colectivo de las Madres de la Plaza de Mayo, ya sea a través de indicios, como las banderas que portaban los manifestantes durante la noche del 19 de diciembre, o mediante las figuras de la propia Bonafini y otras madres protagonizando las protestas que se sucedieron el día 20 de diciembre. Esta actividad las llevará a ser reprimidas por las fuerzas de seguridad, acontecimiento que el documental registra simulando un plano secuencia en el que sitúa

¹²³ Las cuales demuestran, por un lado, el carácter orgánico de estos grupos de realizadores de intervención y, por otro, el valor en sí del contenido de las imágenes, pues se trata de uno de los pocos registros de las protestas llevados a cabo por realizadores militantes.

a la policía en un lado del encuadre y, en el otro, moviéndose sobre su propio eje, a las integrantes de esta agrupación de defensa de los derechos humanos. Durante el mismo la cámara no se queda quieta ni se limita a observar las acciones, actitud característica del cine directo, sino que por el contrario ejerce un rol participante, al posicionarse físicamente del lado de las Madres cuando estas son agredidas por varios policías montados a caballo, grabando los acontecimientos desde la primera línea y actuando como si fuera uno de los manifestantes. Una decisión que, por un lado, fomenta la identificación del espectador con este actor social, al mimetizarse la imagen con aquello que se está produciendo y, por otro, expresa la actitud parcial del realizador. La misma estrategia se repetirá en el devenir de los acontecimientos de esa mañana, ya que tras ser reprimidas, las integrantes de la Asociación Madres de la Plaza de Mayo volvieron a manifestarse alrededor de la pirámide ubicada en el centro de este lugar. Una actitud que los realizadores militantes adhieren reflejando la proyección de estos hechos a través sus propias imágenes, así como de la sentada por parte de los manifestantes que se llevó a cabo después y el desalojo que estos sufrieron.

Esta representación de la represión a las Madres de la Plaza de Mayo supone una producción discursiva militante por sí misma, al mostrar unas imágenes en las que se constatan la dependencia, enfrentamiento y manipulación que caracterizan a la contra-información, objetivo central de esta categoría del género documental. En concreto, la dependencia se confirma a través del carácter orgánico de la agrupación de realizadores y el enfrentamiento, mediante la oposición entre la postura mantenida por las integrantes de esta asociación de derechos humanos y la violencia estatal. Por su parte, la manipulación y lectura crítica del discurso hegemónico de los medios de comunicación se producen inmediatamente después del plano secuencia analizado. Así, el texto presenta un montaje de imágenes fragmentadas, en el que se combinan planos propios de estos realizadores con imágenes de archivo de distintas televisiones argentinas, estrategia narrativa asociada al documental militante contemporáneo y que confirma la renovación del mismo. El resultado que se obtiene expresa una contraposición entre tales perspectivas, esta vez entre la posición del cámara militante que, como se ha visto, actúa como observador participante defendiendo el punto de vista de las Madres, y el posicionamiento de las televisiones, que reproduce un discurso en el que se prima el punto de vista de la policía, al situarse detrás de esta. Este recurso vuelve a repetirse en las escenas posteriores, en las que la represión policial se traslada al resto de manifestantes y abandona la Plaza de Mayo, estableciéndose en otras arterias

de la capital argentina y prolongándose durante la tarde del 20 de diciembre, teniendo en los enfrentamientos de la Avenida 9 de julio su punto más álgido, un momento en el que se utilizarán las imágenes de archivo para hacer balance de las consecuencias de la represión en términos de vidas humanas, heridos y detenidos. En estas representaciones el discurso filmico muestra únicamente imágenes de archivo de los informativos argentinos, en las que se confirma el posicionamiento de estos medios de comunicación a partir de las características de los planos, que se vuelven más amplios y en los que se echa mano del zoom, además de por el añadido de la voz en *off* extradiegética de varios locutores. Estas representaciones muestran la distancia que existe en el registro de los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes de las televisiones locales, el cual se opone a la posición y postura que presenta el discurso de los realizadores militantes.

Del mismo modo, y aunque subordinadas a los hechos, las imágenes de los realizadores militantes optan por subrayar la subjetividad de los participantes en la manifestación. En estas declaraciones se expone explícitamente la crisis de representación existente en el país, derivada de una crisis económica mucho más profunda, pero en ellas se subraya fundamentalmente el carácter de la represión y sus efectos en los manifestantes. Esta inclinación supone la utilización de la modalidad interactiva por parte del documental, que se suma al estilo expositivo y directo y constata su carácter híbrido. A su vez, el reflejo de la representación de estos sujetos reitera la oposición de la actitud de los realizadores militantes y la de los medios de comunicación hegemónicos, pues si las tomas de su autoría recogen las palabras de los manifestantes, las imágenes de archivo de la televisión proyectan los testimonios de los funcionarios del Estado argentino, bien explicando a cámara la decisión de reprimir, bien a través de la inserción del audio del comisario responsable de la operación, en el que justifica la misma, suponiendo una nueva lectura crítica de las imágenes con vocación contrainformativa.

En paralelo, la postura crítica de los realizadores militantes se constata en las acusaciones explícitas que formulan hacia los que consideran los responsables del estallido y la represión que siguió a la movilización popular, reiterando las limitaciones temporales enunciadas en las causas de la crisis y focalizando la responsabilidad de la misma en la dirigencia política y policial de ese momento. La misma se expresa, por un lado, en la imagen de la Plaza de Mayo mientras se reprime a los manifestantes, a la que se superpone una fotografía coral en la que posan De la Rúa, Fernández Meijide, Carlos “Chacho” Álvarez y Raúl Alfonsín. Por otro, mediante fotografías en blanco y negro,

con siluetas recortadas que se trasladan de un lado a otro de la pantalla, ocupándola casi al completo, de los rostros del propio De la Rúa, Cavallo y el comisario Santos, responsable del operativo. Esta denuncia volverá a reproducirse mediante placas insertas en la pantalla durante la represión que continuó en las horas posteriores a la represión en la Plaza de Mayo y en las que se refleja el contenido de la declaración de la asociación protagonista del documental a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre. Unas palabras en las que se reitera la presencia de este colectivo en las protestas, su experiencia al ser reprimidas y sus peticiones para hacer frente a la crisis que estaba atravesando el país¹²⁴.

En paralelo a la reproducción de estas placas y, vinculando de nuevo el estallido popular con la dictadura¹²⁵, el documental vuelve a denunciar la política llevada a cabo por el presidente de la República. Así, la narración de los acontecimientos hace coincidir, de manera manipulada, fragmentos de la represión estatal durante el 20 de diciembre de 2001 con la asistencia del todavía presidente de la Nación a un acto de entrega de medallas a militares, que es narrada por un locutor de televisión¹²⁶. Esta segunda ruptura espacio-temporal se verá completada, tras la proyección de nuevas imágenes de televisión de la represión recrudecida, con un tercer salto temporal, con el que se pone fin a la representación de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre. Así, las declaraciones de una manifestante en la Plaza de Mayo, en las que la cámara militante registra sus quejas hacia el modelo neoliberal llevado a cabo durante tres décadas, se fusionan con el discurso de Hebe de Bonafini en la marcha a favor de los piqueteros de dos semanas antes. Un montaje con declaraciones que vincula la movilización popular con los 30.000 desaparecidos de la dictadura, en cuya ausencia se personifican las motivaciones que llevaron a la radicalización de los años 60 y 70 y que se asocian con las causas del estallido popular de diciembre de 2001, relacionando nuevamente ambos tiempos históricos.

¹²⁴ Las mismas son: Cárcel a los asesinos responsables de la represión, libertad a todos los presos políticos, no pago de la deuda externa, reducción de sueldos de funcionarios a 1200\$, nacionalización de empresas públicas, eliminación de las jubilaciones de privilegio y trabajo digno para todos (27.40-28.58)

¹²⁵ La asociación del gobierno de ese momento con la dictadura ya había sido enunciada, al hacer referencia explícitamente a Domingo Cavallo, ministro de Economía que había sido funcionario en los últimos años de la dictadura, y culpabilizarle de las protestas y sus consecuencias.

¹²⁶ En realidad, el montaje se vale de la inserción de una noticia televisiva, concretamente de la entrega de sables a cadetes egresados en el Colegio Militar de El Palomar. La misma tuvo lugar el 7 de diciembre de 2001, acto que el documental hace coincidir con el estallido popular, lo que expone claramente la manipulación de dichas imágenes. La existencia de dicho acto, su fecha y la presencia del entonces presidente puede constatarse en la agenda publicada por el diario *La Nación* de ese día, disponible en: <http://goo.gl/3icgmo> Consultado el 22 de octubre de 2016.

Por último, el rol que desempeña el sonido a lo largo del documental también es reseñable. Si bien el que se produce de manera diegética sirve para resaltar los acontecimientos que se llevan a cabo, especialmente en lo que respecta al cacerolazo del 19 de diciembre y las protestas del día siguiente, su utilización en las locuciones televisivas de tales acontecimientos ejerce una función contrainformativa, pues muestra una cobertura lejana de estos por parte de los medios de comunicación hegemónicos. Asimismo, la utilización del silencio, que se reproduce a la hora de representar a las víctimas de la represión del 20 de diciembre, se configura como un recurso con un fuerte componente emotivo, que genera efectos de adhesión en los espectadores. De igual modo, el documental únicamente proyecta una canción extradiegética, al final del mismo y como epílogo de la crónica de esas dos jornadas. La misma pertenece al rock argentino y reproduce la melodía *Señor cobranza*, del grupo de rock argentino Bersuit. El contenido de la letra, con altas dosis de denuncia hacia la dirigencia política¹²⁷, se fusiona con un último intertítulo, fondo negro y letras blancas, en el que aparece la fotografía de Eduardo Duhalde, presidente de Argentina en 2002 y los primeros meses de 2003, cuyo perfil y política se reproducen a través de connotaciones negativas¹²⁸, demostrando, como se ha visto, la voluntad de denuncia, concienciación y cambio social del documental. La misma se reafirma a través de la reproducción de toda la melodía en paralelo a la proyección de nuevas instantáneas sobre los efectos de la movilización del 20 de diciembre, que dan paso a los títulos de crédito finales del documental.

3.2. *Argentinazo, comienza la revolución*

Este trabajo del grupo Ojo obrero a propósito de la revuelta popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Buenos Aires presenta, desde el propio título, un marcado espíritu de agitación, que busca mover a la acción a los espectadores enfatizando los resultados logrados en los acontecimientos que narra. Como características inherentes a esta cinta destacan, en primer lugar, su escasa variedad temática, pues en sus 20 minutos de duración expone un total de seis temas y 20 apariciones, siendo los relativos a la crisis de representación de la sociedad argentina (11 alusiones, 55% del total) y la represión estatal sufrida durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre (4 menciones, 20% del

¹²⁷ La misma alude explícitamente a Domingo Cavallo, Carlos Menem o Raúl Alfonsín, perfilándolos negativamente.

¹²⁸ Tal imagen se construye, fundamentalmente, apelando a su experiencia como gobernador de la Provincia de Buenos Aires en los años que precedieron a la crisis, acusándolo de ser responsable del aumento de la inseguridad en el lugar, la represión ejercida y la pobreza y miseria que registra dicha provincia.

total) los que mayor número de veces ocupan en el relato¹²⁹. Del mismo modo, el trabajo prioriza la representación del momento presente, los hechos que protagonizaron la crisis de 2001, sin hacer mención de las causas que los desataron, articulación que logra gracias a su estructura narrativa, en la que se presenta una regularidad lineal y se reproducen los mismos espacios narrativos pertenecientes en su mayoría a lugares emblemáticos del centro de la capital argentina. Estos son: Avenida 9 de Julio (9 apariciones, 45% del total), Plaza de Mayo (5 apariciones, 23%), calles del Microcentro (3 apariciones, 14%), Obelisco y Congreso (2 apariciones cada uno, 9%). Por el contrario, los barrios de la periferia de Buenos Aires solo cuentan con una aparición (4%).

El resultado final es una narración que exalta la actitud de los manifestantes pero que, fundamentalmente, subraya los resultados cosechados como consecuencia de la movilización popular. Para ello, se organiza internamente en cinco momentos, que proyectan la intensidad dramática de la trama progresivamente. En las escenas relativas al cacerolazo, que son precedidas por dos escuetos intertítulos en los que se lee la fecha “19/12/01” y el título del documental en letras blancas y fondo negro, la cámara recorre a gran velocidad distintos barrios de Buenos Aires, registrando el estado de ánimo de los vecinos a través del ruido de sus cacerolas, de las barricadas que se repiten en las distintas calles que se atraviesan y del bullicio del tráfico que se dirige al centro de la ciudad. Estos son representados a través de imágenes ralentizadas, técnica que funciona para fijar la atención del receptor del documental y enfatizar las protestas. El desplazamiento de las imágenes hace una primera parada en la Plaza de Mayo, donde la cámara registra la movilización de manera reiterada, también a través de su movimiento a lo largo y ancho de este espacio y volviendo a hacer uso de la cámara lenta y rápida, representación que continúa cuando los manifestantes son reprimidos por las fuerzas de seguridad. Acto seguido se produce un desplazamiento hasta el Congreso de la Nación, segundo momento que organiza la trama y en el que tienen lugar nuevas protestas por parte de los manifestantes. Una proyección de la movilización popular tras haber sufrido la represión policial que les dota de un carácter heroico, pues a pesar de ser víctimas de la violencia estatal la representación los muestra nuevamente manifestándose y haciendo explícitas sus demandas de cambio. La narración salta al día siguiente, tercera división interna del documental, a través de una elipsis temporal marcada por un

¹²⁹ El resto son: Renuncia de De la Rúa (2 menciones, 10%), desalojo del espacio público, surgimiento de las asambleas populares y peticiones populares tras el estallido (1 mención, 5% del total cada tema).

intertítulo, con la fecha de ese día, “20/12/01”, y el sonido de un disparo, que vaticina el contenido de los acontecimientos que se van a reproducir. Aquí la cámara registra nuevamente las protestas en la Plaza de Mayo, moviéndose como si fuese un manifestante más. Esta escena es interrumpida por un nuevo intertítulo en el que se lee “La primera batalla”, que continúa con la proyección de más imágenes de la movilización, en las que se aprecia el inicio de la represión policial a través del lanzamiento de gases y disparos al aire. Las instantáneas desembocan en el desalojo de la plaza, que provoca el desplazamiento de los manifestantes a las calles aledañas y el enfrentamiento entre estos y la policía y que se recrudece a medida que avanza el día. Así, el surgimiento de otro intertítulo, que marca las “17.32 horas de la tarde”, detalla el momento más álgido la represión policial, que hace coincidir la cuarta división del documental con el clímax emotivo de la narración, en el que se representan las consecuencias de la misma a través de la exposición de los objetos que utilizaba la policía para frenar las protestas, primero, y de los heridos por estas, después. Otro intertítulo, con el mensaje “32 compañeros asesinados”, funciona como marcador para continuar la representación de la represión en la Avenida 9 de julio, en la que la cámara es aun más participante de los hechos, a pesar de la violencia que registra. Una nueva elipsis temporal marca el quinto momento de la narración. La misma se aprecia a través de la caída de la luz que proyectan las imágenes, pero fundamentalmente en la actitud de los sujetos que las protagonizan, avanzando el resultado de la movilización que dura ya dos días. Para ello, el documental utiliza un nuevo un intertítulo, en el que se lee “Renuncia el presidente Fernando de la Rúa”, y proyecta las celebraciones de los manifestantes, poniendo fin al documental con un intertítulo final que expone las consecuencias que la movilización supuso en el terreno político y finaliza con las peticiones de esta organización: asamblea popular constituyente, juicio y cadena perpetua a los asesinos, así como la creación de un gobierno de trabajadores.

Estas huellas de la enunciación también están presentes en la representación de los sujetos, pues el documental opta por dar voz únicamente a los manifestantes (aparecen 8 sujetos con diálogo e idéntico número de intervenciones) y por proyectar su subjetividad. Su registro se repite en las cinco partes en las que se divide la trama, expresando con sus palabras distintos estados de ánimo que simbolizan los acontecimientos que se están reproduciendo. En el caso de las protestas del día 19, los primeros testimonios hacen alusión a la crisis de representación que se desata tras la alocución del presidente de la República por la cadena nacional, en los que se denuncia

la actuación del poder político y se hacen explícitas las demandas de cambio. Durante estas secuencias, las escuetas palabras de los manifestantes son acompañadas por el recorrido de la cámara por la Plaza de Mayo. Un registro de la protesta en el que llama la atención la puesta en escena de las numerosas banderas que portan los manifestantes y la reproducción, entre gritos, del himno argentino. Esta apelación a los símbolos nacionales condensa la unidad de los manifestantes frente a la desintegración social que marcaba la crisis de representatividad que se había desatado, que se percibe con claridad en la secuencia final del registro de esta jornada, cuando el documental reproduce, a nivel extradiegético, la canción *Juguetes perdidos* del grupo Los Redondos mientras muestra la protesta a cámara lenta en la plaza del Congreso de la Nación¹³⁰. El resto de testimonios exponen, de un lado, las características de la represión llevada a cabo y que ellos han sufrido en primera persona y, de otro, las frustradas consecuencias de la misma, pues a pesar de intentar domar a los manifestantes estos consiguen su objetivo de derrocar al gobierno de De la Rúa.

Estas marcas de la enunciación se repiten con mayor intensidad, al igual que sucediera en *Las Madres en la rebelión popular*, en la actitud militante del realizador, que registra los acontecimientos mimetizándose con los protagonistas a lo largo de todo el documental. Así, durante los enfrentamientos en la Avenida 9 de julio se reproduce un plano a baja altura en el que la imagen muestra a los manifestantes lanzando piedras a la policía, toma en la que se percibe el abandono de la cámara en el suelo, dando lugar a que se especule sobre su propietario, ya que la percepción que se transmite es que se trata de una de las personas que está enfrentando a las fuerzas de seguridad. Esta actitud se hace especialmente relevante cuando la violencia y la represión se hacen más intensas. Así, la cámara muestra a poca distancia la llegada de la policía, las detenciones que lleva a cabo y los disparos que formula a los manifestantes, logrando registrar de primera mano las consecuencias de la represión, al filmar el alcance de los disparos a uno de los manifestantes. Una representación del estallido popular de diciembre de 2001, a través del posicionamiento de la cámara, que constata el carácter alternativo que se desprende de su discurso filmico.

¹³⁰ De hecho, la representación es una metáfora verbo-visual que perfila a los manifestantes como héroes, al proyectar su actitud a cámara lenta, subrayando su perfil el contenido de la letra, que apela a la bandera como símbolo de la unidad de la ciudadanía frente al poder político. Ello puede apreciarse en el extracto que se proyecta, “banderas en tu corazón, yo quiero verlas, ondeando luzca el sol o no”, frase que vincula los hechos que están teniendo lugar con sus protagonistas.

Del mismo modo, en el texto también se observan componentes que hacen referencia al carácter orgánico del grupo de realización documental que lo produce. En esta línea, es destacable la reproducción, durante las protestas del 19 de diciembre, de los gritos de los manifestantes contra los representantes políticos, a los que el documental añade fehacientemente las quejas contra la dirigencia sindical, crítica que queda reproducida en uno de los escasos carteles que el documental reproduce a nivel diegético, en el que un manifestante sentado en Plaza de Mayo porta un folio en el que puede leerse “Fuera Moyano, Daer y Barrionuevo”¹³¹. Ambas incorporaciones hacen una clara alusión al componente ideológico del cuadro político al que están vinculados y volverán a reproducirse durante los enfrentamientos finales entre los manifestantes y la policía, cuando la cámara registre las banderas del Partido Obrero en las calles del Microcentro porteño en los momentos previos a la “victoria” de los manifestantes.

En estos tratamientos de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre se aprecia la utilización de la modalidad interactiva por parte del realizador, que dota de un carácter híbrido a la representación documental, pues en la representación domina el registro directo de los acontecimientos y la utilización secundaria de intertítulos. Este recurso de carácter expositivo funciona como marcador de la narración y toma de conciencia del espectador. Pero de su uso y, fundamentalmente, de su composición, se deriva también una relación de intertextualidad con los trabajos de los realizadores militantes de los años 60 y 70. Así, el diseño de cada intertítulo y su forma de aparecer en la pantalla reproducen el mismo diseño y la misma aparición de los intertítulos que Fernando Solanas y Octavio Getino utilizaban en *La hora de los hornos*. De la misma manera, este trabajo hace uso de otro recurso de los documentales militantes de la generación en la que se inspiran: la utilización del primer plano que, lentamente, se va abriendo, poniendo el foco en el detalle y las significaciones que se derivan de él, tal y como se muestra con el registro de las heridas de uno de los manifestantes durante la noche del 19 de diciembre.

El uso de elementos que relacionan este documental con los grupos militantes que les precedieron no impide a sus realizadores valerse de nuevas estrategias narrativas para constatar la renovación del cine militante generado con el nuevo siglo. Así, los objetivos de cambio social, toma de conciencia y contra-información se materializan

¹³¹ Los gritos en cuestión de los manifestantes versaban “¿A dónde está, que no se ve, esa famosa CGT?”. El cartel diegético hace alusión a Hugo Moyano, secretario general de esta central sindical, y a Luis Barrionuevo y Rodolfo Daer, también sindicalistas.

tanto a través del uso de recursos expositivos, que mueven a la acción, como a partir de elementos retóricos, a partir de los cuales se organiza esta experiencia histórica. De este modo, es reseñable el rol que desempeñan las metáforas en el documental, al perfilar la dimensión de la protesta social, haciendo hincapié en la participación ciudadana y los logros alcanzados por esta. Ello es perceptible en el uso de la cámara lenta durante las protestas, metáfora que en el cine tradicionalmente se ha proyectado para destacar las cualidades de los héroes de los relatos y que en este trabajo se proyecta sobre los manifestantes que participaron en el estallido popular. Asimismo, el desenlace de sus acciones también se representa de modo metafórico al finalizar el documental. En concreto, tras anunciarse la renuncia del presidente de la República el documental muestra a los manifestantes bajo el obelisco de la Avenida 9 de julio, “logotipo” de la ciudad de Buenos Aires y monumento con una gran carga simbólica. Estos sujetos aparecen celebrando la “victoria” de la movilización, para lo que la cámara los registra a través de planos contrapicados, agrandando sus figuras¹³².

La utilización de estos recursos es muy efectiva y refuerza la voluntad de agitación del texto. Sin embargo, el uso de determinadas estructuras metafóricas en este trabajo dificulta el proceso comunicativo con los receptores, situando al relato lejos de sus objetivos de intervención en la sociedad. Ello es perceptible en la secuencia proyectada a través del montaje analítico de los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes. La misma se construye por partes, analizando el comportamiento de cada uno de los actores a cámara lenta y proyectando a nivel extradiegético la música del segundo acto de la ópera *Los cuentos de Hoffman*, del mismo autor. La ironía de la composición es manifiesta, pues en ella se representa un acontecimiento traumático como es la violencia estatal a través del contenido de la melodía, un vals que narra una historia de amor truncada, y de la ralentización de la imagen. Estos mecanismos, si bien captan la atención del espectador, no fomentan su identificación con el relato, ya que este desconoce el sentido de la música que acompaña a los acontecimientos que se le están narrando. Una identificación que sí se puede alcanzar secuencias más tarde, al representar la “victoria” de los manifestantes. En esta ocasión la música que acompaña los acontecimientos es de carácter popular, un chamamé reproducido por violines que tocan ellos mismos así como por la melodía *El pueblo unido jamás será vencido*, del

¹³² El ángulo elegido, contrapicado, hace referencia a la metáfora visual LO BUENO ES ARRIBA, que en esta imagen se asocia a los manifestantes y las acciones llevadas a cabo por estos, connotación positiva que se refuerza por la música proyectada, de carácter popular, que constata que el “héroe” de la movilización, el que ha producido el cambio, es el “pueblo” argentino.

grupo Quilapayún, que aparece a continuación, al fusionarse los cánticos de la celebración con la imagen de la pantalla en negro sobre la que proyecta el último intertítulo del documental, en el que se exponen las demandas explicadas unas líneas más arriba. Así, el documental asocia inexorablemente ambas melodías con el perfil de los sujetos protagonistas de este hecho, promoviendo la identificación del espectador al que se dirige el documental con dicho texto y sobre el que se fomenta la toma de conciencia, al hacer coincidir la música con la que se identifica y el contenido de las demandas que sus realizadores quieren alcanzar.

3.3. *La bisagra de la historia*

El documental del grupo Venteveo Vídeo sobre la protesta social del 19 y 20 de diciembre de 2001 se caracteriza por su carácter reflexivo, que es resultado, en gran parte, de la aplicación a lo largo del mismo de diversos procedimientos experimentales, a partir de los cuales se dota de sentido a ese periodo del pasado argentino. Una combinación que hace que se oponga a otros documentales militantes contemporáneos, los cuales se inclinan por utilizar explícitamente la agitación y la denuncia como estrategias para alcanzar sus objetivos de toma de conciencia, contra-información y cambio social. Asimismo, la reflexividad supone que este relato tome distancia de los trabajos militantes de la década de los años 60 y 70, aunque con ellos comparta una misma vocación de intervención en la sociedad. Puesto en circulación en enero de 2002, su distribución reproduce la urgencia e inmediatez del clima de la época, atmósfera que influye en su discurso fílmico.

La nota predominante de este trabajo explica el desvío en los ejes temáticos que aparecen en el mismo pues, como sostiene Bill Nichols, en los discursos reflexivos los esfuerzos se centran en analizar cómo se representa la realidad, en vez de la representación del mundo histórico en sí misma. En este sentido, *La bisagra de la historia* aborda mayoritariamente el estallido popular, la crisis de representatividad desatada por este acontecimiento (8 menciones cada tema, 23% del total) y la represión policial ejercida sobre los manifestantes (7 alusiones, 21%). También se centra en analizar la responsabilidad política de la crisis (2 alusiones, 6%) y el corralito (1 mención, 3% del total). No obstante, añade otros temas fuera del mundo histórico representado, como la función del documental y las formas de difusión del mismo (3 menciones cada tema, 9% del total), así como el rol ejercido por los medios de comunicación de masas en la crisis (2 alusiones, 6%). Lo mismo sucede al profundizar

en los espacios que se reproducen en el documental, pues si bien estos son lugares emblemáticos de la ciudad, como la Plaza de Mayo (3 apariciones, 17% del total), la Avenida 9 de Julio (2 apariciones, 11%) o el Congreso de la Nación (1 aparición, 6%); la cámara se focaliza en otras ubicaciones menos conocidas, como calles sin identificar del Microcentro (7 apariciones, 39%), barrios limítrofes a este, como San Telmo (1 aparición, 6%) o alejados del mismo, como Almagro (2 apariciones, 12%) y Floresta (1 aparición, 6%); e incluso se reproducen lugares poco asociados a la crisis, como una playa (1 aparición, 6% del total).

En paralelo, no es extraño tampoco que en los primeros intertítulos que dan forma al documental aparezcan explícitos los objetivos de los realizadores del trabajo, quienes reconocen que hacen cine para “contar la historia, nuestra historia de la historia”. Esta actitud parcial de los realizadores se desarrollará a lo largo de todo el relato. Así, la narración, que se reproduce de manera lineal aunque estableciendo varios saltos temporales, lo que determina la aparición de distintos espacios en el relato, se inicia induciendo al espectador a conocer la situación que atraviesa el país para, a partir de ese saber, enfrentarla y revertirla. Lo hace de manera metafórica, insertando un spot publicitario que explica el funcionamiento del cosmos, estrategia que, al igual que sucedía en *Argentinazo, comienza la revolución*, posee una alta complejidad conceptual que dificulta la identificación del receptor al que el texto se dirige. En él aparece la imagen de una playa, en la que las olas rompen contra las rocas y en la que un hombre camina sobre la arena mientras la locución extradiegética reza: “Deseamos buscar la verdad sin importar a dónde nos lleve, pero para encontrar la verdad necesitamos tanto imaginación como escepticismo” (00’.58”-01’.06”). Estas imágenes y palabras se fusionan con la proyección de una sucursal en el centro de Buenos Aires del Banco Francés, que marca el punto cronológico en el que se inicia el relato, diciembre de 2001, al llamar la atención por los destrozos que presenta como consecuencia de las protestas llevadas a cabo por los afectados por el corralito. Sobre la misma se superpone el resto de la locución del anuncio, en la que se sostiene: “Debemos ser cuidadosos y diferenciar entre la especulación y la realidad, ya que el cosmos cuenta con un sin número de verdades elegantes, de exquisitas interrelaciones de la sorprendente maquinaria de la naturaleza” (1’.11”-1’.23”). Unas declaraciones que ejercen de contrapunto irónico y confirman la actitud reflexiva de los realizadores del vídeo, con la que invitan al espectador a mantener una postura vigilante sobre aquello que le rodea.

La apelación al conocimiento del mundo se sigue abordando a continuación, a través de la sustitución de la ironía por la crítica explícita. De esta forma la cámara, que mantiene el mismo plano, interpela a uno de los trabajadores del banco, que descansa en la calle y que se configura como uno de los únicos tres personajes que en el documental aparecen dialogando (los otros dos son manifestantes registrados directamente por la cámara durante el estallido). Al inicio de la entrevista el realizador juzga severamente la actitud del sujeto, que asegura no tener opinión sobre la crisis que atraviesa el país. Esta postura reitera la voluntad de cuestionamiento que busca el documental a través de la reflexividad, ya que mostrando las respuestas evasivas del trabajador el relato no solo hace visible la actitud pasiva de este ante la crisis sino que extiende dicha posición al resto de la sociedad. Así, la conversación entre ambos va desapareciendo para pasar a registrar únicamente el parlamento del trabajador, cuyas palabras son enfatizadas por el documental mediante la inserción de un eco yuxtapuesto al final de sus frases más relevantes. Una vibración que funciona para subrayar el contenido de sus palabras, cuya resonancia expresa el estado de ánimo de la sociedad, constata la desafección existente y vaticina el estallido popular que va a tener lugar.

El mismo se reproduce en el documental a continuación, para lo que el relato se vale de la fragmentación de imágenes, del uso de distintos tipos de luces e inestabilidad de la cámara, que registra los cacerolazos recorriendo varios barrios de la capital argentina a través del *travelling*¹³³, tanto a pie como en coche. Esta decisión, convierte al registro directo en el modo de representación de la movilización popular, que oponiéndose a la modalidad interactiva que se ha utilizado anteriormente, constata el carácter híbrido del documental y la renovación formal de la categoría de cine militante.

Una renovación que se apreciará fundamentalmente en la construcción que se hace de las protestas en el centro de la ciudad el 19 y 20 de diciembre de 2001. Para ello, el relato se estructura a través del montaje analítico de las imágenes al que se superpone extradiegéticamente la canción *S.O.S.* de Macaco. Así, la representación se inicia con la llegada de los manifestantes a la Plaza de Mayo, cuyas imágenes se oponen al posicionamiento de las fuerzas de seguridad y los dirigentes políticos que en ese momento se encontraban en la Casa Rosada, a través de la fragmentación de tomas de ambos actores y la utilización de planos cortos. El relato aprovecha el contenido de la canción, que invita al oyente a prepararse para la “inmersión”, para dar paso

¹³³ Desplazamiento de la cámara de su ubicación natural mientras se registran las imágenes de un film.

elípticamente a la represión policial ejercida durante esa noche pero principalmente a los enfrentamientos entre manifestantes y policía a lo largo de la jornada siguiente. Así, se ralentiza la imagen de la policía montada a caballo reprimiendo las protestas en las calles aledañas a la Plaza de Mayo, fomentando el interés del espectador en las imágenes. En paralelo, se muestra la resistencia de los manifestantes y se exponen las consecuencias del estallido. Propósito que el documental lleva a cabo a través del ritmo rápido en el montaje de las imágenes y la utilización del zoom de alejamiento, que al igual que sucedía en los documentales de los años 60 y 70, pone el foco en aquello que le interesa mostrar a la cámara, que va abriendo el plano exponiendo la situación general que rodea a ese detalle y que en este caso se muestra el clima de violencia registrado y los efectos generados en lo que a vidas humanas se refiere. En este sentido, la estructura narrativa realiza un salto temporal y asocia la movilización del 19 y el 20 con las muertes de tres jóvenes en el barrio porteño de Floresta, diez días más tarde, los cuales fueron asesinados por un policía fuera de servicio. Para ello, expone las pintadas de protesta de los vecinos a través de carteles diegéticos y banderas con crespones negros para, a continuación, volver a registrar la movilización en la Avenida 9 de julio, donde la violencia tuvo su máxima expresión durante el estallido.

Los componentes experimentales de este trabajo no finalizan con la reproducción del videoclip en el que se estructura la mayor parte del mismo sino que, por el contrario, siguen apreciándose en las estrategias que usan los realizadores para ejercer explícitamente la contra-información y realizar su homenaje a las víctimas de la movilización. Así, el documental hace coincidir la huida de los documentalistas y registro por parte de la cámara en coche, siguiendo las detenciones efectuadas por la policía en el barrio de San Telmo, con un fundido a negro que la cámara reproduce autónomamente, simulando ser víctima de una emboscada llevada a cabo por esta. Este momento es aprovechado por el relato para utilizar la imagen negra que muestra la pantalla, a modo de intertítulo, para hacer balance de la represión. Es aquí cuando el documental presenta una tendencia fuertemente contra-informativa al denunciar los acontecimientos registrados con un “plan sistemático” de las fuerzas de seguridad, que es silenciado por el discurso de los medios de comunicación. Una lectura crítica de la postura de los medios dominantes que los realizadores fusionan con su particular homenaje a las víctimas de la represión, introduciendo así el componente de memoria que se aprecia en los documentales militantes contemporáneos. Para ello, y siguiendo el mismo fundido a negro, se exponen los nombres de los fallecidos durante ambas

jornadas, su procedencia, causa de la muerte y modo en que perdieron la vida, acusando y responsabilizando a la policía de la gran mayoría de ellas. El perfil de estas queda confirmado a través de la melodía extradiegética, perteneciente a la música popular latinoamericana, que se reproduce a la vez que se exponen los datos de los fallecidos: el candombe *Botija de mi país*, de Rubén Rada, imagen a la que le sigue un fundido en blanco y una frase para la memoria y recuerdo de estos: Mucha ternura, siempre.

La reflexividad y la contra-información en este documental se extienden hasta la última imagen que lo compone, pues cuando todo hace indicar que el relato ha finalizado, ya que a continuación del homenaje a los caídos del 19 y 20 de diciembre se reproducen los títulos de crédito, este vuelve a subrayar, aun si cabe con más fuerza, su voluntad de cambio social y toma de conciencia de los espectadores. Para ello, se vale de la inserción de un epílogo que se caracteriza por su fuerte contenido irónico, el cual, a pesar de utilizar una melodía de carácter popular, se caracteriza por su complejidad conceptual, que dificulta la comunicación del mismo con el receptor del documental. Así, a través de la reproducción extradiegética de la *Contracanción II*, de Alfredo Zitarrosa, el relato hace coincidir el alto componente de autocrítica que desarrolla la letra con imágenes de la crisis. En ellas se aborda desde la decadencia de la sociedad argentina a través de su personificación en los cartoneros, hasta la falta de confianza en la dirigencia política para revertir la crisis a través de *graffitis*, pintadas y carteles diegéticos de las calles de Buenos Aires. Como consecuencia de esta fusión de imagen y palabra se dota al discurso filmico de un fuerte carácter reflexivo y se reitera su voluntad contra-informativa de la película, al mostrar, a la par de los elementos que anteriormente se han enumerado, una camiseta sobre la que se está sobrescribiendo el lema “*Clarín* miente”, interpretación crítica del rol del principal grupo de comunicación en Argentina, que busca mover a la reflexión al espectador, puesto que solo de él depende que se produzca un cambio. Tal propósito es condensado en el *flashback* final de las protestas frente a la Casa Rosada del 19 de diciembre, imágenes a las que se inserta un plano de una pintada en una pared abandonada en la que puede leerse “Tenés el poder, ¿no?” y a su derecha el dibujo de un televisor, cuya imagen se va a negro. De esta manera se pone fin al documental, que al igual que al inicio del mismo incorpora la voz en *off* del anuncio del funcionamiento del mundo e intertítulos que apelan al espectador, para que difunda el documental, mostrando las instrucciones de copiado a través de un gráfico.

3.4. *Por un nuevo cine, un nuevo país*

El documental en el que Adoc representa el estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 toca un total de 19 temas, siendo la crisis de representatividad (13 alusiones, 21% del total), la represión estatal (9 menciones, 15%) y el rol de los piqueteros (5 intervenciones, 8%) los más recurrentes¹³⁴. Este mayor número de temas que los documentales analizados anteriormente también se repite en el análisis de los espacios que aparecen: 12. En su distribución, destacan las calles del Microcentro (10 apariciones, 37% del total), la Casa Rosada y el Parque Centenario (3 apariciones cada lugar, 11%), el Congreso y la Plaza de Mayo (2 apariciones, 7%) y en último lugar aparecen localizaciones ajenas a Buenos Aires, como Quilmes, Mosconi, Concepción del Uruguay o incluso la Casa Blanca y otros lugares de la capital argentina, como el Obelisco o la sede de *Clarín* (1 aparición, 4%)

En paralelo, *Por un nuevo cine, un nuevo país* se distingue por valerse de un recurso tradicional de carácter expositivo como son los intertítulos para poner fecha de inicio al neoliberalismo, como causa de la crisis: 1976. Así, los tres primeros textos explican el golpe militar de ese año, la responsabilidad de Estados Unidos en el mismo, la política instaurada con la dictadura y sus consecuencias, tanto a nivel humano como económico. Los dos siguientes hacen referencia al regreso de la democracia al país y la debilidad del gobierno de Raúl Alfonsín, palabras que dan paso a dos nuevos intertítulos, en los que se aborda la llegada a la Presidencia de la República de Carlos Menem y la política llevada a cabo por este durante sus mandatos. Finalmente, los tres últimos aluden al triunfo de la Alianza, al breve gobierno de De la Rúa y a las consecuencias del neoliberalismo implantado un cuarto de siglo antes en el país, lo que dio lugar a la aparición de distintas resistencias sociales al citado modelo.

El contenido pedagógico de este recurso expositivo genera que el documental adquiera la forma de ensayo filmico. Sin embargo, tal formato es sustituido por una narración en formato videoclip, en la que las imágenes ilustran las afirmaciones expuestas en la batería de intertítulos y condensan las decisiones políticas que dieron lugar a la crisis. Así, el relato las sitúa cronológicamente en el gobierno de Carlos Menem, pues el videoclip se inaugura con las declaraciones de Raúl Alfonsín

¹³⁴ A los mismos se suman: La actuación de los distintos gobiernos en democracia (4 alusiones cada uno, 6%), los saqueos, asambleas populares y consecuencias de la dictadura (3 alusiones cada uno, 5%), los escraches, causas de la crisis y el rol de los medios de comunicación dominantes (2 menciones cada uno, 3%) así como las fábricas recuperadas, la deuda externa, la Guerra de Malvinas, la memoria de los fallecidos en el estallido y los responsables de la crisis (1 mención cada uno, 2%).

renunciando al cargo de presidente, consecuencia de la hiperinflación de 1989. Noticia que el montaje asocia con la generación de pobreza en el país a través de la inserción de planos de comedores populares, de desempleados organizándolos y de niños alimentándose en ellos. A continuación, se inicia la representación de Carlos Menem, al que se asocia con la dictadura mostrando un titular de periódico en el que puede leerse “Menem concedió los indultos” y que tiene su correlato en las imágenes yuxtapuestas de los ex dictadores Rafael Videla y Leopoldo Galtieri, uno conduciendo un coche y el otro paseando por la calle, actividades que confirman la impunidad de la que estos gozan consecuencia de la decisión del gobierno menemista. Del mismo modo, Menem es perfilado como pro-imperialista al añadir imágenes de este durante un viaje a Camp David y ser recibido por George Bush padre, mientras se fusionan sus declaraciones “God bless America, god bless mister president” con imágenes de la pobreza en Argentina. La representación continúa responsabilizándolo de la crisis, a través de las palabras de su ministro de Obras Públicas, Roberto Dromi, durante el anuncio del conjunto de privatizaciones que marcaron su política económica. Este perfil se connota aun más negativamente debido a la superposición a las imágenes de la canción *Cutral Có*, del grupo de rock nacional Las manos de Filippi, a nivel extradiegético, cuyo contenido contra la dirigencia política es explícito¹³⁵. Esta letra desaparece en un punto más avanzado de la narración, dejando paso al desarrollo a nivel diegético de la canción patriótica *Aurora* y la imagen del ex militar Aldo Rico entonándola en un acto oficial. De esta manera, el montaje vuelve a asociar la política de Menem con los crímenes cometidos por el estamento militar, ahora en democracia¹³⁶. Para ello, el videoclip yuxtapone a dicho acto la imagen de este, junto a Cavallo y Duhalde, que funciona como contrapunto a la canción y critica la actitud del gobierno, al dotar de impunidad las acciones militares. Estas representaciones se ven condensadas a través de una metáfora visual, que pone fin al videoclip. En ella se muestra el derrumbamiento de un edificio, reproduciendo la metáfora primaria de correlación CAER ES MORIR, que simboliza la “muerte” del país a manos de la dirigencia que lo gobernó en los años 90.

Si el videoclip centra en el gobierno de Menem las causas de la crisis, el relato sitúa en la llegada al poder de la Alianza el “principio del fin” de este modelo económico, marcando y separando explícitamente ambos periodos del pasado reciente

¹³⁵ A la que asocia responsabiliza del surgimiento del movimiento de desocupados, cuyas acciones justifica, y a la que asocia con la represión ejercida sobre la ciudadanía.

¹³⁶ Rico fue uno de los militares carapintadas que en 1987 y 1988, se sublevaron contra el gobierno de Raúl Alfonsín.

argentino a través de una elipsis temporal a modo de *flashforward*¹³⁷. Así, se utilizan imágenes de archivo del informativo de Canal 13, las cuales exponen tenuemente, por primera vez en el relato, el objetivo de contra-información que pretende el mismo, al vincular el discurso televisivo con la satisfacción de los intereses de la dirigencia política. En las imágenes, el vicepresidente electo, Carlos “Chacho” Álvarez, presenta a Fernando de la Rúa, cuyas declaraciones ante una Plaza de la República abarrotada de seguidores se centran en diferenciarse de la política que le precede y buscar el desarrollo económico con justicia social. Alocución que el documental inserta mientras se reproducen imágenes de la inestabilidad social y saqueos, de los que se responsabiliza a su gobierno, las cuales finalizan con un joven abatido por la represión policial en plena calle. Un montaje de imágenes que vuelven a funcionar como contrapunto por un lado, negando irónicamente el sentido de las palabras del mandatario, y como detonante de la crisis que tendrá lugar a finales de diciembre de 2001, pues a continuación este vuelve a aparecer en la pantalla declarando el estado de sitio.

La ironía a través del montaje se configura como uno de los recursos más utilizados en este documental, que vuelve a reproducirse durante la declaración del estado de sitio, al superponer el sonido de las declaraciones del todavía presidente, en las que justifica su decisión de imponer el estado de sitio como consecuencia de la acción llevada a cabo por “grupos enemigos del orden y de la República, que aprovechan para intentar sembrar discordia y violencia”, con las imágenes de las protestas de unas ancianas de clase media durante el cacerolazo del 19 de diciembre. La representación de estas sirve para dar comienzo al registro de la movilización popular. En este sentido, el documental hace uso de su carácter híbrido y se vale del modo interactivo para dar voz a los protagonistas del estallido popular, aunque como sucede en el conjunto de trabajos del cine militante contemporáneo, los sujetos quedan subordinados a la representación de los acontecimientos. En concreto, son 14 los sujetos con diálogo que aparecen en el documental: cinco políticos (36% del total) con seis intervenciones (40%); cinco manifestantes (36%) con idéntico número de intervenciones (33%), dos assembleístas (14%), que intervienen una única vez cada uno (13%) un piquetero y un policía (7% cada uno), que aparecen una única vez (7%).

La narración de la movilización popular en este documental reproduce la misma estructura y forma que en sus pares ya analizados. Así, el registro de la protesta la noche

¹³⁷ Técnica que altera la temporalidad de la historia narrada. En concreto, se basa en la narración de acontecimientos futuros.

del 19 de diciembre se focaliza, fundamentalmente, en lugares simbólicos del centro político de la ciudad, como el Congreso de la Nación y la Plaza de Mayo. Por su parte, la proyección del 20 de diciembre se lleva a cabo a través de la llegada de los manifestantes a este último espacio y de la represión sufrida por las Madres de la Plaza de Mayo, que se extiende al resto de manifestantes que se encontraban en este lugar. La caída de De la Rúa se formula con premura, a través de una placa sobre las imágenes que narran los enfrentamientos entre policía y manifestantes desde la mañana de ese día y que se prolongaron hasta última hora de la tarde, cuando se efectúa la renuncia. No obstante, la construcción de la movilización focaliza el enfrentamiento entre los manifestantes y la policía, pues el relato hace hincapié en mostrar que la “victoria” de los manifestantes se produce a pesar de la dureza mantenida por las fuerzas de seguridad, en que la movilización popular fue tan fuerte que ni la represión fue capaz de doblegarla. A nivel formal, el documental hace uso del registro directo para representar las acciones que conformaron el estallido popular y manifiesta, explícitamente, el rol militante de sus realizadores. Así, las condiciones de la enunciación están presentes en el rol participante de la cámara, que simula ser un manifestante más y provoca la identificación del espectador con los acontecimientos que se están reproduciendo. En este sentido, el carácter colectivo de la producción de este trabajo justifica la presencia en el documental de secuencias que configuran los trabajos anteriormente analizados y que constatan la actitud militante de los realizadores. La misma es perceptible, fundamentalmente, en la secuencia de la represión a las Madres de la Plaza de Mayo y en los enfrentamientos entre manifestantes y policía en la avenida 9 de julio. En paralelo, nuevamente se hace uso del videoclip para mostrar la represión policial y las consecuencias de esta. Sin embargo la composición de este difiere del anterior. Aunque repite la reproducción de una melodía procedente del rock nacional, *Salvaje*, del grupo Carajo, cuyo contenido de la letra es explícitamente crítico, esta presenta un ritmo e intensidad muy marcados, en sintonía con los acontecimientos que está narrando. Del mismo modo, las imágenes que lo configuran son en su mayoría fotografías, recurso que demuestra que este trabajo está producido por un colectivo heterogéneo de profesionales del sector audiovisual.

Por el contrario, el documental se distancia del resto de trabajos analizados en lo que respecta a la representación de las víctimas del estallido, pues si bien todos hacen alusión a estas en este trabajo se pone mayor énfasis. Así, la narración hace coincidir el final de la movilización popular con la representación de los que acusa de responsables:

De la Rúa, Cavallo, Perelli y Santos. Los mismos son representados a través de un intertítulo en los que se acusa de las muertes producidas y mediante fotografías fijas de ellos, que son reproducidas individualmente y sobre las que impera un poderoso silencio, que funciona eficazmente en contraposición con el ritmo que la representación había marcado a la represión. A continuación, se produce un salto temporal en la narración y se reproduce el homenaje a las víctimas el día 27 de diciembre de 2001. El mismo se componía de un acto en el que se instalaba una placa en memoria de cada uno de los cinco fallecidos¹³⁸ en las protestas en los lugares donde se habían producido sus muertes. Aunque el carácter de homenaje y memoria domina en las imágenes, las mismas finalizan la reproducción de uno motoristas que participan en el acto, cuyos mandos muestran una pegatina con el rostro del Che, imagen que es congelada durante varios segundos y que asocia la muerte de este personaje a los “caídos” del 20 de diciembre de 2001, imprimiéndoles una condición de “mártires” de su propia “revolución” y vinculando ambos periodos históricos.

Esta actitud hacia las víctimas del estallido, que se subraya con el recurso anteriormente analizado basado en la construcción de la crisis mostrando el punto de vista de los manifestantes, relaciona al documental con los trabajos de corte militante de los años 60 y 70. La asociación se hace más presente en las secuencias finales del mismo, donde se explicitan los objetivos contra-informativos del trabajo. Así, aunque este propósito ya se había formulado al inicio del relato, el mismo se hace explícito a partir de la narración de los sucesos que tuvieron lugar tras el estallido popular del 19 y 20 de diciembre. Esta apuesta, que se registra y enfatiza, demuestra la vocación del documental de marcar, a través de estos hechos, el punto de inflexión del devenir del pasado reciente del país. En este sentido, el relato fusiona el estallido popular con un intertítulo en el que se especifica que las protestas fueron desoídas por el poder político, constatando la desafección existente en la sociedad, actitud que dio lugar a la aparición de nuevos movimientos sociales como las asambleas populares, la recuperación de fábricas y el refuerzo del movimiento piquetero. En concreto, la narración da paso a las manifestaciones y nuevos cacerolazos que se sucedieron durante los días siguientes al estallido y a lo largo del mes de enero, haciendo una parada en el cacerolazo del día 27 de ese mes, que respondía al quinto aniversario de la muerte del fotógrafo José Luis

¹³⁸ En la movilización del 20 de diciembre en Buenos Aires murieron cinco personas: Gustavo Ariel Benedetto, Gastón Riva, Diego Lamagna, Carlos “Petete” Almirón y Alberio Márquez. Una sexta víctima, Rubén Darío Aredes, falleció como consecuencia de las heridas recibidas.

Cabezas, acto que el documental utiliza para dar comienzo a los elementos puramente contrainformativos. De esta manera, el cacerolazo y los enfrentamientos entre los manifestantes y la policía se fusionan a través de la cobertura que la televisión hace de la noticia, que expone los motivos de la protesta aludiendo a que los manifestantes asocian el fallecimiento del fotógrafo a la represión de la policía bonaerense, provincia gobernada por Eduardo Duhalde, presidente interino del país en ese momento. A continuación, la actitud contra-informativa abandona la lectura crítica del discurso de los medios de comunicación hegemónicos para registrar a través del estilo directo los escraches que se llevaron a cabo en esos días a las sedes del diario *Clarín* y ante la casa del empresario y periodista Daniel Hadad. Así, se registran las protestas de los manifestantes en estos lugares, bajo el sonido diegético de las mismas y la visualización de carteles en los que se hace una crítica explícita a la labor ejercida por estos y mostrando el relato una actitud reflexiva, en contraposición al registro de los acontecimientos que hasta entonces se había mostrado. La contra-información vuelve a manifestarse, no obstante, secuencias después, a través de la alocución de un integrante del movimiento de desocupados Aníbal Verón en la asamblea interbarrial llevada a cabo en el parque del Centenario de Buenos Aires. Sus palabras confirman el silencio mantenido por los medios de comunicación dominantes ante los actos llevados a cabo por su organización, que cita concretamente en un corte de ruta masivo en el Puente Pueyrredón, evento que únicamente fue seguido por el colectivo de comunicación alternativa Argentina Arde.

Las declaraciones del piquetero y su presencia en la asamblea sirven para constatar la construcción que el documental hace de los cambios generados en el país tras el estallido popular. Así, el relato se encarga de dar voz al colectivo al que pertenece, el movimiento de desocupados, que a partir de las palabras del integrante es representado como una organización de carácter autónomo e independiente, rasgos que no solo perfilan a la agrupación sino que extienden estas características al clima de crisis de representatividad que se vivía en el país en ese momento, al que estas organizaciones responden a través de tales rasgos. Del mismo modo, el lugar en el que se ubica el sujeto, una asamblea popular, refuerza este argumento, al constituirse este nuevo actor social como una alternativa al sistema representativo imperante hasta ese momento, vía que el documental defiende haciéndolo visible. La misma visibilidad que muestra al exponer las características de las asambleas como organizaciones horizontales, en las que las decisiones se toman de manera colectiva y constata la

diferenciación entre este documental y otros trabajos del cine militante argentino contemporáneo, al no narrar únicamente la representación del estallido de diciembre y hacer extensiva la misma a las consecuencias que el mismo generó.

4. SÍNTESIS

Los documentales que elaboraron los grupos de realizadores militantes argentinos contemporáneos no construyeron un relato único ni homogéneo sobre la crisis de 2001. De hecho, las cintas que realizaron contribuyeron a generar distintas representaciones a propósito de dicho momento histórico. Ello se debía a que no todos los grupos de videoactivistas perseguían los mismos objetivos ni dirigían sus trabajos a un mismo *target*. Por eso, la variedad de resultados se explica por los diferentes autores que los realizaron. Estos condicionamientos produjeron dos tipos de resultados. Unos, la difusión de ciertas imágenes de la crisis comunes, lo que se tradujo en que varias cintas compartieran algunas representaciones sobre la crisis. Otros ofrecieron tanto imágenes diversas, como estrategias narrativas distintas.

Por lo que se refiere a planteamientos comunes, el primero es la coincidencia en la construcción audiovisual del estallido social de los días 19 y 20 de diciembre de 2001. Los cuatro relatos documentales comparten actores, desarrollo de acontecimientos y desenlace. De un lado, se presenta las movilizaciones como una(s) respuesta(s) a la crisis de representatividad que percibió la sociedad civil frente a las instituciones políticas vigentes. Sus participantes manifiestan falta de confianza, que responde al empeoramiento del contexto social y económico a los que les había llevado el neoliberalismo. Este fracaso en la confianza a las instituciones se debe, primero, al engaño, luego, al robo de los recursos y en tercer lugar por el empobrecimiento de las gentes. Su consecuencia es el saqueo registrado en el país para sobrevivir. Por otro lado, el Estado argentino se presenta incapaz de dar respuesta a las demandas de cambio y no le queda más recurso que la violencia para frenar la protesta social que no puede resolver y de la que es responsable. Asimismo, los cuatro coinciden en presentar la resistencia de los manifestantes ante los ataques de la policía como algo positivo, que resulta clave para hacer caer el Gobierno de Fernando de la Rúa, el objetivo de la protesta. Esta construcción del estallido popular es clara cuando se analiza la organización interna de su argumentación. También contribuyen a dicha recreación el uso del estilo directo y de la cámara en mano como registro dominante de la protesta social y de la represión.

Una segunda imagen coincidente en los cuatro documentales es la de los sujetos de la crisis. En todos hay un esquema binomial sencillo y claro en términos de oposición: unos son las víctimas y los otros verdugos. En concreto, los relatos se inclinan por mostrar a las víctimas mortales, heridos y detenidos de las movilizaciones y de la represión. En paralelo, se castiga al Estado argentino por su comportamiento violento. También hay coincidencia al personificar a los culpables de la crisis: unas veces por sus nombres propios (Carlos Menem, Domingo Cavallo o Fernando de la Rúa, principalmente en el caso de los institucionales; o Hugo Moyano, Luis Barrionuevo y Héctor Daer, en el de los sindicalistas), otras se descarga en la policía la responsabilidad de las decisiones superiores. La personificación no se da en las víctimas. En este caso es el “pueblo” argentino, que integran la clase media y las clases populares del país¹³⁹. Son estos los depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo y los héroes que acaban con él. En las cuatro películas queda patente que es esa resistencia la que consigue el objetivo: quebrar el sistema institucional, que se condensa e identifica con la huida en helicóptero de Fernando de la Rúa de la Casa Rosada.

La construcción audiovisual de los sujetos se apoya en el uso de imágenes grabadas con otro sentido y que se ofrecen manipuladas mediante la lectura crítica, en sentido irónico, de las imágenes de archivo. Este recurso aparece igualmente para presentar a los a las víctimas de la crisis, aunque se emplea mucho también el uso de la cámara participante, que se sitúa del lado de los manifestantes y ofrece a los espectadores este punto de vista. Estas estrategias narrativas no son las únicas que facilitan la elaboración de los personajes: la fotografía fija en blanco y negro y los carteles facilitan la construcción de los culpables, al connotarlos negativamente. A su vez, otras películas elaboran el retrato de los héroes de la crisis mediante las metáforas visuales y la angulación de la cámara, que los agranda y los subraya positivamente.

Las diversas interpretaciones de la crisis que ofrecen los cuatro documentales responden a varios factores. Primero, a su adscripción ideológica; segundo, a los objetivos que perseguían y, tercero, al público al que dirigían sus trabajos. Se percibe

¹³⁹ Esta concepción del “pueblo” argentino se repite a lo largo de los documentales que componen la muestra de análisis de este trabajo. Según Alan Touraine, en América Latina la categoría de “pueblo” es equiparada a la de “nación” cuando se considera más su relación con el Estado que su situación económica. Además, reconoce que en la estratificación social y política, y en su lucha contra un enemigo exterior, tiene más peso el “ego nacional” que el “ego de clase”. Según él mismo recalca: “La nación lucha para su unidad, integración e independencia; pero la nación es también el pueblo luchando contra las oligarquías y los caudillos o los regímenes militares a su servicio” (Touraine, 1987: 144).

inmediatamente al analizar la temporalidad que presentan. Dos de ellos (*La bisagra de la historia*, *Argentinazo, comienza la revolución*) se limitan a registrar la crisis en tiempo presente, sin atender a las causas que motivaron esa situación. Esa acotación tan estricta potencia su propósito. En la realización de *Venteveo Vídeo*, la focalización en la coyuntura de crisis funciona como herramienta para promover la autocrítica en los receptores. Así el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001 se muestra como un ejemplo de la capacidad (y responsabilidad) de la sociedad para revertir la situación. Por su parte, *Ojo obrero* utiliza la respuesta ciudadana a la declaración del estado de sitio y su comportamiento frente a la represión para transmitir que se puede cambiar el presente y potenciar la fuerza de la sociedad civil. Es una llamada a la acción a los receptores del documental. Las dos imágenes responden a los objetivos de los realizadores de los filmes: jóvenes formados en cine que buscaban el registro e interpretación de la realidad, configurando su documental como una herramienta de reflexión y autocrítica dirigido a la sociedad en su conjunto, y en el segundo por un grupo formal ligado a un partido político de ideología marxista y vinculado a una organización de desocupados, cuyos miembros constituían su público potencial y a los que se buscaba impactar y mover a la acción.

La apertura temporal de la crisis del 19 y 20 a sus orígenes relaciona esta con la última dictadura y presenta el estallido como el hito que liquida efectivamente un periodo del pasado argentino que se inició en 1976. En concreto, *Las Madres en la rebelión popular* y *Por un nuevo cine, en un nuevo país* circunscriben el origen de la crisis al neoliberalismo que se inició en Argentina a partir del golpe de Estado de 1976. Señalan como causas la apertura de la economía y la injerencia internacional, de las que responsabiliza también a los gobiernos venidos en democracia. Y acusa consiguientemente a sus líderes (Alfonsín, Menem, De la Rúa) de complicidad con el anterior régimen, a través de la puesta en marcha de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), además de los indultos (1990); o de la falta de una política eficaz de derechos humanos. Por el contrario, la representación de la alta participación en las movilizaciones del 19 y 20 evoca el rol desempeñado por amplios sectores de la sociedad argentina durante la última dictadura, funcionando como reparador de su ausencia. Tal instrumentalización se entiende a partir de la vinculación de los realizadores con la asociación Madres de la Plaza de Mayo y el objetivo de concienciación que los documentales perseguían.

II.- LAS CAUSAS DE LA CRISIS. VISIONES EN TORNO A LA DEUDA EXTERNA ARGENTINA

1. LOS HECHOS

*“Se suspende el pago de la deuda y sigue el 1 a 1”*¹⁴⁰

El anuncio del *default* argentino, el 23 de diciembre de 2001, supuso que por primera vez en su historia Argentina se declarara formalmente en quiebra (Zlotnik, 2001). La suspensión de pagos llegó tras el estallido popular que había terminado con el gobierno de la Alianza, un anuncio que satisfizo una vieja demanda que denunciaba el rol que la deuda externa había jugado en la crisis financiera que en ese momento atravesaba el país, de la que se había constituido como una de sus causas directas¹⁴¹. Y es que al término de 2001 el endeudamiento externo suponía un monto de 214.000 millones de dólares¹⁴². La cifra era 27 veces superior a los 8.000 millones de dólares que se registraban a mediados de los años 70, fecha en que se puso en marcha un nuevo modelo económico en el país de carácter liberalizador (Gerchunoff y Machinea, 1995), basado en la apertura a capital extranjero, decisión que generó una estructura especialmente dependiente del exterior, antagónica al sistema de sustitución de importaciones que había marcado el ritmo económico argentino las décadas anteriores. Este crecimiento de la deuda externa trajo consigo una falta de confianza internacional generalizada, que cuestionaba la fortaleza del sistema financiero argentino (Romero, 2012). Una desconfianza que se tradujo, debido a su vulnerabilidad a los vaivenes foráneos del modelo, en un notable aumento de la prima de riesgo del país, por un lado, y en una fuga masiva de capitales, por otro. De este modo, la deuda externa contemporánea argentina resultó insostenible para la economía del país, por lo que desembocó en el mencionado proceso de *default*.

El quiebre del endeudamiento añadió un componente más a la ruptura del sistema (Bobbio y Mattecci, 1982) que significó la crisis de 2001. Sin embargo, la misma puso de manifiesto una reflexión de mayor calado, que cuestionaba la viabilidad del neoliberalismo como modelo de desarrollo económico y social¹⁴³. Este programa se

¹⁴⁰ *Clarín*, 24 de diciembre de 2001. Disponible en: goo.gl/Hg8Q9Q Consultado el 7 de junio de 2016.

¹⁴¹ La misma estuvo expuesta a los vaivenes del contexto histórico internacional y guardó vínculos y similitudes con las crisis asiáticas producidas pocos años antes (Bustelo, 2002).

¹⁴² Se trata de la deuda contemporánea argentina, que incluye la deuda pública estatal, provincial y privada. La deuda externa histórica se inició en 1824, con la firma del empréstito por parte de Rivadavia con la firma Baring Brothers para la construcción del puerto de Buenos Aires, y terminó de pagarse ocho décadas después. No existen registros de deuda externa en la primera mitad del siglo XX.

¹⁴³ Esta implantación no fue un proceso uniforme, sino se desarrolló a lo largo de tres décadas. No obstante, el mismo logró su punto más álgido en los últimos años de los 90.

había implantado en los países periféricos a raíz de la crisis del petróleo de 1973 y su arraigo en el caso argentino fue especialmente profundo (Fraschina y Gorosito, 2003). Una política que se basó en la apertura de la economía a la entrada de capital exterior y en la aplicación de diversas reformas estructurales, las cuales fueron diseñadas y supervisadas por los organismos internacionales. Dichos cambios estructurales se dirigieron, por un lado, a la minimización de la actuación del Estado, impidiendo que este promoviera autónomamente el crecimiento económico del país, y, por otro, a la redistribución de los recursos internos a favor de los grandes capitales. No obstante, el neoliberalismo, a través de estas reformas, obligó a cumplir a Argentina una premisa básica durante el cuarto de siglo en que se desarrolló: el pago de su deuda externa (Calcagno, 2003).

En este sentido, el debate académico manifestó distintas posturas en torno al *default* argentino, que defendieron dos puntos de vista antagónicos con respecto a la responsabilidad y motivaciones de la suspensión de pagos de la deuda externa a finales de 2001. De un lado destacó la visión ortodoxa y de los organismos internacionales (Krueger, 2002; Mussa, 2002 y Takagi, 2004), que defendieron el rol del Fondo Monetario Internacional en el país desde la década de los años 70 y justificaron el *default* en el fallo de la política fiscal desarrollada, principalmente, en la segunda mitad de los años 90. En el lado opuesto se ubicó la crítica heterodoxa, tanto de académicos estadounidenses, como de expertos y analistas argentinos (Stiglitz, 2002; Weisbrot y Baker, 2002; Weisbrot y Cibils, 2002; Cibils, Weisbrot y Debayani, 2005; Kulfas y Schorr, 2003; Damill, Frenkel y Juvenal, 2005 y Damill, Frenkel y Rapetti, 2005). La misma corresponsabilizó del *default* al rol activo desempeñado por los organismos internacionales y los sucesivos gobiernos que capitanearon el país. En paralelo, negaron la justificación fiscalista del Fondo Monetario Internacional (FMI) y sostuvieron que el *default* se produjo como consecuencia de un error de política original, ya que Argentina adquirió una carga intolerable de servicios de deuda externa desde fines de los años 70.

Así, se distinguen tres etapas dentro de la cronología de la deuda externa argentina contemporánea (Llairó y Siepe, 2005). La primera de ellas abarca el periodo comprendido entre los años 1976 y 1982, etapa en la que la deuda externa subió hasta los 45.000 millones de dólares, de los 8.000 millones de dólares iniciales. La segunda etapa se extiende entre los años 1983 y 1990, periodo en el que el endeudamiento se situó en los 65.000 millones de dólares. Por último, una tercera etapa cubre la década que va desde 1991 hasta 2001, en la que la deuda externa se disparó, hasta superar los

214.000 millones de dólares. Cada una de las mismas presenta sus propias particularidades, aunque la primera y la tercera tienen en común algunos rasgos, como la coincidencia del rápido auge del endeudamiento y la apertura de la economía con una situación hiperinflacionaria previa.

La primera etapa se desarrolló bajo la dictadura cívico-militar y supuso una ruptura con respecto a los niveles de endeudamiento, bajos y estables, que se registraron durante la década de los años 60 y la primera mitad de los años 70, los años finales de la etapa de industrialización (Jozami, Paz y Villarreal, 1985). Esta deuda suponía alrededor del 10% del PIB argentino y había sido contraída, tanto en su dimensión privada como pública, con organismos multilaterales y gobiernos extranjeros. Por el contrario, la reforma financiera¹⁴⁴ llevada a cabo en 1977 por el entonces ministro de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz, a la que siguió un levantamiento de los controles cambiarios, multiplicó la dependencia de la economía argentina a los movimientos de los mercados financieros internacionales. Una apertura al capital extranjero que tuvo su correlato en el incremento del endeudamiento externo, el cual provocó que esta primera etapa concluyese con una crisis cambiaria, fuga de capitales, devaluación de la moneda y suspensión de pagos. Durante estos años la deuda del sector privado se incrementó y los acreedores externos pasaron a ser instituciones financieras internacionales, en sustitución de los organismos multilaterales o gobiernos extranjeros. Este rol del sector privado fue determinante para que se produjese el aumento de la deuda externa total, pues el sector público absorbió una importante cantidad de sus obligaciones financieras externas. Fue lo que comúnmente se conoció como estatización¹⁴⁵.

La segunda etapa abarca la transición democrática y el gobierno de la Unión Cívica Radical (UCR), liderado por Raúl Alfonsín. La misma se caracterizó por un racionamiento del crédito internacional, lo que generó que la deuda externa, aunque siguió aumentando, lo hiciese a un ritmo más lento (Oddone, 2000). En este incremento el contexto internacional jugó un rol destacado, pues se produjo un notable crecimiento de los tipos de interés de los préstamos, derivando estos en un progresivo incremento

¹⁴⁴ Estos cambios estaban incluidos en la Ley de Entidades Financieras (21.526), a través de la cual se liberaban las tasas de interés y se alentaban los depósitos a corto plazo.

¹⁴⁵ El proceso estatizador se inició en 1982, siendo Domingo Cavallo presidente del Banco Central de la Nación Argentina, y continuó en 1986, con José Luis Machinea en el cargo. Durante estos años resultaron beneficiadas alrededor de una treinta de grandes compañías y un centenar de corporaciones locales. El resultado de ello fue que la deuda privada descendió más de la mitad y la pública se duplicó (Basualdo, 1987).

del endeudamiento externo. Asimismo, el proceso de estatización de la deuda privada también se configuró como un motivo importante del crecimiento de la deuda externa, pues en la reestrenada democracia argentina el Estado continuó asumiendo las obligaciones de pago contraídas por grandes empresas y corporaciones locales. Una transferencia que se materializó a través del Plan Austral¹⁴⁶. Pese a haberlo prometido, el gobierno radical no llevó a cabo ninguna investigación en torno a ilegitimidad de la deuda contraída en la etapa anterior, sobre la que ya existían denuncias de fraude en la justicia argentina¹⁴⁷. Por el contrario, el tema quedó subordinado a otros asuntos de su agenda política y programa electoral (Melo, 1995). El más importante fue promover el juicio a los miembros de las Juntas Militares que habían gobernado el país en la última dictadura, como responsables de las violaciones a los derechos humanos que se cometieron en ese periodo¹⁴⁸. No obstante, el quinquenio radical se caracterizó por su inestabilidad, tanto política como económica (Giussani, 1987). En el plano de lo político se produjeron, entre 1987 y 1989, tres de los cuatro alzamientos de los militares carapintadas¹⁴⁹, que constataron la debilidad del ejecutivo. En el ámbito económico, la contracción de la oferta a finales de la década derivó en hiperinflación, que se materializó en una fuga masiva de capitales en el ámbito financiero y en una ola de saqueos, factores que actuaron como *leit motiv* para la convocatoria anticipada de elecciones. Así, cinco meses antes de que finalizase su mandato, en julio de 1989, el poder ejecutivo volvió al Partido Justicialista.

Este cambio de gobierno coincide con la tercera etapa de la evolución de la deuda externa argentina. Un periodo que se inicia, en el ámbito internacional, con la crisis de deuda generalizada en los países latinoamericanos, la cual incidió fuertemente en Argentina (Damill y Fanelli, 1994). En ese momento el nuevo gobierno promovió

¹⁴⁶ Este mecanismo funcionó para convalidar las deudas contraídas por los bancos, terminando con la frontera entre la deuda legítima e ilegítima.

¹⁴⁷ Al término de la dictadura Alejandro Olmos presentó una querrela en la que denunciaba la ilegitimidad de la deuda externa contraída en este periodo. El auto del juez Ballesteros, que llevó la causa, dictó en 2001 que las empresas públicas fueron obligadas a endeudarse, que el Estado avaló préstamos a empresas privadas sin exigir nada a cambio y que este asumió el 90% de la deuda privada.

¹⁴⁸ El proceso supuso un hito en lo que respecta al juicio de crímenes de Estado en Argentina y otros países de la región. Fue consecuencia del Decreto n° 158 del Poder Ejecutivo Nacional, con fecha 13 de diciembre de 1983, que dispuso someter a juicio sumario a Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, Orlando Ramón Agosti, Roberto Eduardo Viola, Armando Lambruschini, Leopoldo Fortunato Galtieri, Jorge Isaac Anaya y Basilio Arturo Ignacio Lami Dozo con relación a los delitos de homicidio, privación ilegal de la libertad y tormentos.

¹⁴⁹ Se trató de cuatro levantamientos a cargo de militares de extrema derecha, quienes entre 1987 y 1989 pusieron en jaque la democracia argentina. Sus líderes fueron arrestados y condenados, aunque la mayoría no cumplió sus castigos al encontrarse dentro de los colectivos afectados por la extensión de la Ley de Obediencia Debida, de 1986, así como por los indultos firmados por Carlos Menem en 1989.

una devaluación de la moneda del 100% y el establecimiento de cambio unificado, medidas de ajuste clásico que no funcionaron para frenar la fuga de capitales y que precedieron al Plan Bonex. El mismo consistió en el canje de plazos fijos en los bancos por bonos externos públicos y buscaba evitar la quiebra del sistema (Bonnet, 2007). Sin embargo, su ineficiencia se demostró en poco tiempo y, tras una nueva crisis hiperinflacionaria, en 1991 se puso en marcha el buque insignia de la política económica menemista, el Plan de Convertibilidad, que llevaba al extremo los postulados del Consenso de Washington¹⁵⁰. Capitanada por Domingo Cavallo, la convertibilidad se desarrolló en torno a dos ejes: la paridad del peso argentino con el dólar y las privatizaciones de empresas de titularidad pública (Roig, 2016). La primera de ellas funcionó eficazmente para frenar la hiperinflación y la segunda redujo en el corto plazo la deuda externa. No obstante, el endeudamiento no se frenó, lo que constituyó un problema central de la economía argentina y motivó la entrada de Argentina, en 1991, en el Plan Brady¹⁵¹. Una quita de deuda que no hizo sino aumentar a lo largo de la década el endeudamiento externo del país. Ello fue consecuencia de los vaivenes de la economía internacional, que debido a la apertura económica se notaron con fuerza. Los mismos se hicieron especialmente evidentes en 1994 y 1998, con las crisis mexicana y asiática (Brunet y Schilman, 2005). En paralelo, el desarrollo del modelo neoliberal generó su correlato en el ámbito interno argentino. Así, la convertibilidad y la paridad entre el peso y el dólar supusieron un aumento del consumo interno y del crecimiento económico, pero debido a la apertura de las importaciones, el tejido productivo se resintió. Del mismo modo, las privatizaciones generaron un recorte en el empleo público, desempleo que aumentó progresivamente a lo largo de la década, extendiéndose al resto de sectores. Todos estos cambios se produjeron bajo la supervisión de los organismos internacionales que condicionaron su financiación a la aplicación de distintas medidas de ajuste, las cuales recayeron sobre el grueso de la sociedad argentina, aumentando así los índices de pobreza e indigencia, además de los ya enunciados (Calvento, 2004). Este rol de los organismos internacionales continuó a partir de 1999, fecha en que se produce un nuevo cambio de gobierno. Así, la llegada a la Presidencia de la República de Fernando de la Rúa se produjo en un contexto de

¹⁵⁰ El mismo se basó en una reforma impositiva, en una mayor apertura y desregulación de la economía, en una subordinación de los aumentos salariales a la productividad y reforma laboral y en la elaboración del presupuesto nacional sin déficit.

¹⁵¹ Mecanismo a través del cual los bancos aceptaban una quita de deuda a cambio de la garantía del deudor de pagar el 100% del capital adeudado. Esa garantía se concretaba con la compra por parte del deudor con un crédito de los organismos financieros internacionales de bonos cupón cero de EEUU.

desaceleración económica y aumento de la deuda externa, que alcanzaba los 145.000 millones de dólares. La política de la Alianza no difirió del guión establecido por la administración anterior (Salvia, 2014). La misma primó la paridad entre el peso y el dólar y el pago de la deuda. Para ello, se aplicaron reiteradas medidas de ajuste¹⁵², que en el caso concreto de la deuda externa finalizaron con el “megacanje” ideado por Domingo Cavallo (Bonelli, 2004), nuevamente al frente del Ministerio de Economía¹⁵³. Esta operación no disipó las dudas sobre la sostenibilidad de la economía argentina y durante el año 2001 se generalizó la falta de confianza internacional, que se materializó en un aumento de la prima de riesgo y en una fuga masiva de capitales del país, que derivaron en la crisis financiera de finales del mencionado año. En ese momento la deuda externa superaba los 214.000 millones de dólares.

2.- LOS AUTORES

La representación de la deuda externa como principal eje narrativo de varios trabajos de carácter documental configuran a este género cinematográfico como el que más explicó tal experiencia histórica, pues a lo largo de la primera década del siglo XXI fueron varios los trabajos que investigaron en torno a dicha problemática¹⁵⁴. Su desarrollo a cargo de realizadores independientes, que procedían de distintas áreas de producción discursiva, manifiesta también que la incidencia de la crisis fue más allá de las representaciones estructurales y formales propias del documental militante.

2.1. Diego Musiak

*“Sentía que si no hacía nada
iba a ser cómplice de Martínez de Hoz y Cavallo”*¹⁵⁵

¿Por qué se generó esta deuda? ¿Quiénes la generaron? ¿Quiénes fueron sus beneficiarios? Son las preguntas con las que se inicia *La mayor estafa al pueblo argentino*. El trabajo supuso el regreso a la realización documental de Diego Musiak (Buenos Aires, 1969), después de haberse dedicado durante casi una década a la

¹⁵² Entre ellas, aumento de impuestos y reducción de salarios públicos, cierre de organismos estatales y devaluación encubierta del peso.

¹⁵³ Esta operación implicó títulos por 30.000 millones de dólares ya que el Estado compró bonos de vencimiento a corto plazo, a los que no podía hacer frente, y emitió otros más a largo plazo, con menor valor nominal a un tipo de interés que supuso un aumento de la deuda de 2.500 millones de dólares.

¹⁵⁴ Además de *La mayor estafa al pueblo argentino* y *Deuda, quién le debe a quien*, en 2004 se estrenó el documental *Memoria del saqueo*, dirigido por Fernando Solanas, en el que analizaba la deuda externa como una de las causas de la crisis de 2001. Este mismo director también abordaba el tema en *La dignidad de los nadies*, estrenada en 2005.

¹⁵⁵ Scholz, P. (2004): “Temas candentes. Entrevista con Diego Musiak”, *Clarín*, 16 de marzo de 2004. Disponible en <http://goo.gl/68vjfs>. Consultado el 7 de junio de 2016.

dirección de películas de ficción¹⁵⁶. Este recorrido de Musiak como director de ficción tiene su punto de partida en el estreno comercial de *Fotos del alma* (1995), con apenas 25 años, la primera película que abordaba el tema del sida en Argentina y en América Latina. La cinta le supuso el reconocimiento de la crítica de su país¹⁵⁷ y le permitió continuar dirigiendo ficciones. Así, a este trabajo le siguieron, aunque con peor recepción, los estrenos comerciales de los melodramas *Historias clandestinas de La Habana* (1997) y *Te besaré mañana* (2001). Formado en la Escuela de Cine de Avellaneda, e influenciado por distintas fuentes, entre ellas *Nanuk, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), *E! True Hollywood Story* (Mark Cherry, 1996) o los trabajos de Jorge Preloran, Musiak inició su carrera como director de cine después de trabajar como asistente de compaginación. Un oficio por el que se decantó al aunar todos sus intereses, entre los que destacan la literatura, la psicología, la música, la fotografía y la actuación. Así, en estos primeros años de andadura profesional llevó a cabo varios documentales sobre derechos humanos, apuesta que retomó con el cambio de siglo. *La mayor estafa al pueblo argentino* constituye un ejemplo de ello, una temática que, reconoce, es especialmente adecuada para el documental, pese a tratarse de un género acotado en lo que respecta a su ámbito de difusión. Iniciado en 1999, el film se produjo como consecuencia de la agravación de la situación económica y social de Argentina pero, sobre todo, respondió a la necesidad de su director de plasmar la problemática del endeudamiento en un ámbito de entretenimiento, ya que desde su punto de vista la materia era silenciada o, si se abordaba, se hacía de manera distorsionada. En concreto, el *leit motiv* de la elaboración fue la escasa repercusión que había tenido el fallo judicial de la querrela interpuesta en 1982, en plena dictadura, por Alejandro Olmos, el cual le daba la razón y avalaba la ilegitimidad de la deuda contraída desde 1976.

El trabajo tuvo como objetivo formal transmitir un mensaje claro y conciso del proceso de endeudamiento, ya que desde el origen y el caso judicial daba la cronología de las pruebas irrefutables, tanto del caso en sí como de la propaganda oral que desde el sistema se generaba. Aunque Musiak añadió un deseo más específico: difundir la problemática de la deuda externa a través del espectáculo, apuesta que buscaba instalar

¹⁵⁶ La combinación entre la realización documental y la ficción es una constante en la producción de Diego Musiak. Así, tras elaborar *La mayor estafa al pueblo argentino* se radica en España, donde trabaja como profesor y elabora documentales de temática social. A su regreso a Argentina dirige dos películas de ficción, *Cartas para Jenny* (2007) y *Un amor de película* (2012), y una de animación *Oruguitas* (2011).

¹⁵⁷ *Fotos del alma* estuvo nominado en la categoría de Mejor ópera prima en los premios Cóndor, que anualmente reparte la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina (ACCA).

el tema en la sociedad. Producido sin apoyo institucional, esta limitación le obligó a distribuirlo directamente en vídeo a partir de febrero de 2002, aunque el trabajo fue finalmente estrenado de manera comercial en marzo de 2004¹⁵⁸. Para su elaboración final hizo falta un año de investigación y recolección de datos, que permitieron confeccionar el guión del documental. El mismo dio paso a la búsqueda de archivos, entrevistas y la elaboración de los componentes de animación, a los que siguió un periodo de medio año adicional de post-producción.

2.2. Jorge Lanata

*“Quise contar eso porque a mí me conmovió y quiero que le conmueva a los que están mirando”*¹⁵⁹

Una experiencia personal fue lo que funcionó como germen del desarrollo argumental de *Deuda, quién le debe a quien*, la primera experiencia de Jorge Lanata (Mar del Plata, Buenos Aires, 1960) como director de cine documental¹⁶⁰. La misma consistió en la entrevista, en uno de sus programas de televisión, a Bárbara Flores, una niña tucumana que en plena depresión económica lloraba de hambre. La coincidencia del nombre de la menor con el de su propia hija motivó una investigación sobre la deuda externa, que Lanata lleva a cabo y relata para explicar a la niña qué era lo que le pasaba, cuál era el significado de su llanto. Esta inmersión en el cine documental, un área que desconocía, se produjo a propuesta de Patagonik Film, productora de la cinta¹⁶¹. Sin embargo, según el propio Lanata, el salto hacia el género documental, al igual que el resto de los trabajos que había llevado a cabo, se materializó porque existía una necesidad de contar sobre la coyuntura de ese momento (Feller, 2013), quedando la forma y el soporte como elementos circunstanciales y secundarios al tema desarrollado. En el caso concreto de *Deuda, quién le debe a quien*, las características del género documental y su condición de medio experimental, por un lado, así como lo que se refiere a su renovación

¹⁵⁸ *La mayor estafa al pueblo argentino* se estrenó en las salas Cosmos y Tita Merello de Buenos Aires. En el primer caso estuvo en cartel entre el 18 de marzo y el 28 de abril de 2004. En el segundo, entre el 18 de marzo y el 7 de abril de 2004. En ambas salas fueron 982 los espectadores que obtuvo. Años más tarde, el 1 de febrero de 2007, el documental fue emitido por la televisión pública de Argentina (Canal 7) obteniendo 0,36 puntos de rating. Al margen, la cinta fue exhibida en un circuito de espacios alternativos.

¹⁵⁹ Scholz, P. (2004): “El documental según Lanata”. *Clarín*, 4 de octubre de 2004. Disponible en: <http://bit.ly/12yaacI> Consultado el 7 de junio de 2016.

¹⁶⁰ En este caso contó con la ayuda de Andrés Schaer como codirector del documental. No obstante, años más tarde dirigió los documentales *Malvinas, tan lejos tan cerca* (2007), *Los últimos días del Che* (2008) y condujo las series documentales para televisión *BRIC, Brasil, Rusia, India y China* (2010) y *26 personas para salvar el mundo* (2011). Esta faceta pertenece a una dilatada trayectoria como periodista (en prensa, radio y televisión) y escritor.

¹⁶¹ El mismo se estrenó el 7 de octubre de 2004 en más de 20 salas del país. Estuvo en cartel alrededor de dos meses y superó los 50.000 espectadores. Actualmente puede visionarse en YouTube, donde lleva registradas más de 100.000 reproducciones.

periódica de categorías y técnicas, por otro, funcionaron como valor añadido para abordar la problemática del endeudamiento externo argentino. Un tema cuya presentación al espectador quería huir de la visión maniquea que del mismo se había extendido, tanto en el cine documental argentino como en otros discursos mediáticos. Así, con este trabajo pretendieron romper la dicotomía que presenta el conflicto de la deuda externa a través de la existencia de una víctima, Argentina, y unos victimarios, los organismos internacionales y las potencias mundiales. Por el contrario, el documental tuvo como objetivo desarrollar el concepto de corresponsabilidad, buscando reflexionar en torno al porcentaje de culpa que existió a nivel interno. De esta manera, Lanata desvinculó su trabajo de los documentales del cine militante y rechazó que se tratase de una película “de bajada de línea”¹⁶².

3.- LOS TEXTOS

*“La mayor estafa al pueblo argentino lograba pasar en limpio,
con máximo rigor y detalle, cuándo, cómo, quiénes y por qué
contrajeron y extendieron en el tiempo, hasta el presente,
la deuda externa e interna de la Argentina.
Algo que, con muy distintas pretensiones y tamaño,
difícilmente pueda afirmarse de Deuda”*¹⁶³

La oposición enunciada por el crítico de cine Horacio Bernades con respecto a los resultados finales de *La mayor estafa al pueblo argentino* y *Deuda, quién le debe a quien* es extensible a las valoraciones de otros representantes de la crítica argentina¹⁶⁴. Una diferencia que marca a estos documentales en su condición de discursos, que abordan y reconstruyen, un tema relevante del pasado reciente de este país. De hecho, esta oposición puede observarse, con especial nitidez, a través de su análisis textual y, en concreto, en lo que respecta a las temáticas que desarrollan, su estructura y sus formas narrativas. Así, la aproximación al endeudamiento en ambos trabajos tiene un mismo punto de partida, pues se trata de ensayos en los que se desarrolla una investigación que desea dar respuesta al origen y responsabilidades de la deuda externa contemporánea argentina. Para ello, *La mayor estafa al pueblo argentino* indaga en torno a la querella que en 1982 impuso Alejandro Olmos sobre la ilegitimidad de la deuda externa contraída en la última dictadura cívico-militar, cuyo recorrido

¹⁶² *Clarín* (2004), op cit.

¹⁶³ Bernades, H. (2004): “Un programa de televisión de dos horas”, *Página/12*, 7 de octubre de 2004. <http://bit.ly/18av4OG> Consultado el 7 de junio de 2016.

¹⁶⁴ Esta comparación también está presente en la crítica de Diego Batlle en el diario *La Nación*. Batlle, D. (2004): “Un documental superficial y esquemático”, *La Nación*, 7 de octubre. <http://bit.ly/11ukCza> Consultado el 7 de junio de 2016.

reconstruye cronológicamente a lo largo de casi dos décadas. Por su parte, *Deuda, quién le debe a quien* parte del caso de Bárbara Flores, una niña de Tucumán cuya aparición en televisión personificó la desnutrición que existía en el país en plena crisis económica, imagen de la que se vale el documental para dar respuesta a los motivos que generaron esa situación, al rol que desempeñó la deuda externa en ella y a los responsables de su insostenibilidad. Este planteamiento común, a partir de unos protagonistas individuales, es uno de los pocos aspectos que comparten ambos trabajos, pues a medida que se desarrollan sus respectivos argumentos aparecen numerosas diferencias.

En lo que respecta al nivel temático, el balance global de los dos documentales es equilibrado, pues en *La mayor estafa al pueblo argentino* se abordan 32 temas y en *Deuda, quién le debe a quien*, 30. Sin embargo, este aspecto cuantitativo no esconde la diferencia cualitativa, la cual se refleja a través de las distintas categorías temáticas en las que hacen hincapié estos trabajos. Así, el documental de Diego Musiak prioriza los aspectos macroeconómicos de la deuda. Por el contrario, el trabajo de Jorge Lanata se inclina por mostrar temas de carácter humano y social.

La estructura narrativa de cada documental también presenta diferencias significativas. De hecho, *La mayor estafa al pueblo argentino* se desarrolla siguiendo un único eje narrativo, la evolución histórica de la querrela de Alejandro Olmos, a partir de la cual giran los distintos testimonios. Un desarrollo cronológico y lineal del endeudamiento argentino que no está presente en *Deuda, quién le debe a quien*, que omite una gran parte de los acontecimientos históricos relativos al tema del endeudamiento externo y cuyo argumento se bifurca a través de cuatro sub-tramas, pues a la pobreza existente en Tucumán se suman las declaraciones de políticos y expertos sobre la deuda externa en Buenos Aires, las de turistas argentinos en Punta del Este (Uruguay) a favor del pago de la misma, así como la de los representantes de organismos multilaterales, tanto en Washington (Estados Unidos) como en Davos (Suiza), las cuales son dinamizadas con las opiniones de ciudadanos de a pie. Esta multiplicidad de las tramas justifica la diferencia, tanto en número como en tipo de perfiles, de los sujetos que aparecen en ambos documentales. En su trabajo, Diego Musiak realiza entrevistas a personalidades relevantes de la justicia, política, sindicalismo, economía y sociedad argentina mientras que Jorge Lanata, además de incluir a estos, extiende su interrogación a los habitantes de una villa miseria, trabajadores sociales, profesores y personal sanitario de Tucumán, por un lado; a miembros de organismos internacionales y participantes del Foro de Davos, por otro, así

como a ciudadanos de los distintos espacios geográficos que recorre, ejerciendo el director del documental como conductor del mismo, lo que le constituye como un personaje más del relato. Esta condición de la enunciación también difiere en ambos documentales. En este sentido, *Deuda, quién le debe a quien*, desarrolla un modo y voz narrativos basados en el uso de la primera persona, la del propio Lanata, que se dirige y habla al espectador. Este posicionamiento subjetivo queda reflejado a nivel visual, a través de la realización de las entrevistas por él mismo, apareciendo siempre en pantalla, incluso cuando se proyectan las declaraciones de los entrevistados. Por el contrario, en *La mayor estafa al pueblo argentino* la narración corre a cargo de un narrador heterodieético, que articula las distintas partes en las que se divide el relato, mientras que el punto de vista que se desarrolla es el de los testimonios, proyectando una percepción de objetividad y rigurosidad, producto de la relevancia y de la heterogeneidad de sus perfiles.

El uso de estos modos y voces narrativas inaugura las diferencias en lo que respecta a los aspectos formales utilizados en ambos documentales. Así, la conducción en primera persona de Jorge Lanata y la inclinación por los elementos expositivos e interactivos en el trabajo de Diego Musiak configuran los distintos modos de representación documental en los que se sostienen ambos trabajos. En concreto, este último trabajo refleja el desarrollo de la deuda y argumenta en torno a sus responsables y beneficiarios utilizando extractos de periódicos de cada hito histórico del endeudamiento así como documentación oficial que prueba la ilegitimidad de la misma y el fallo judicial que confirmaba este hecho. En paralelo, es reiterado el uso que realiza de las imágenes de archivo y la fotografía en blanco y negro para ilustrar a los personajes de los que se está hablando, además de imágenes a color de anuncios publicitarios y programas de televisión. Asimismo, para representar a Alejandro Olmos, fallecido mientras se elaboraba el documental, se utiliza la animación. Un recurso que comparte con *Deuda, quién le debe a quien*, trabajo en el que junto con los extractos de ficción esta es prolija; así como el uso reiterado de metáforas, que en cada uno de los documentales cumplen una función determinada. Sin embargo, el uso del material de archivo para explicar la evolución de la deuda externa, las características de esta y sus protagonistas son menos numerosos que en el anterior trabajo analizado.

Las tres áreas expuestas confirman, como se verá más adelante, los resultados dispares que obtienen ambos trabajos. Si bien en los dos casos se trata de investigaciones que finalizan con una derrota, en el caso de *La mayor estafa al pueblo*

argentino se responde, con pruebas y documentos, en torno a cómo se produjo el incremento de la deuda, quiénes fueron sus responsables y quiénes se beneficiaron de ella, en *Deuda, quién le debe a quien* se produce una elipsis con respecto a esta información y son mayores los interrogantes que las certezas que ofrece al espectador. No obstante, ambos documentales reflexionan en torno a la noción de corresponsabilidad con respecto a la deuda externa y a la necesidad de una sociedad activa para combatirla.

3.1. La mayor estafa al pueblo argentino

El trabajo de Diego Musiak justifica la ilegitimidad de la deuda externa argentina, determina quiénes fueron los responsables de su aumento, explica los mecanismos que hicieron que este asunto se volviese insostenible, cita a las personas y compañías que resultaron beneficiadas y reflexiona en torno las posibles soluciones que en el momento de su realización existían para hacer frente al endeudamiento¹⁶⁵. Para ello, aborda un total de 32 temas, la mayoría de los cuales subrayan los aspectos macroeconómicos de la deuda externa, el proceso jurídico a partir del cual se investigó y las posibles actuaciones políticas que en el momento de la realización del trabajo existían, que buscaban tanto aminorar sus efectos como evitar la impunidad de sus responsables. Por el contrario, los aspectos humanos del endeudamiento quedan relegados a la descripción del perfil de Alejandro Olmos así como a las consecuencias que el pago de la deuda externa ejerció sobre la sociedad, a través del aumento de la pobreza y la desnutrición. De esta manera, la estatización de la deuda privada a finales de la dictadura es el tema en el que más se incide, con 12 intervenciones (10%). Le siguen la investigación del endeudamiento (11, 9%), la ilegitimidad probada del mismo (10, 8%), el contenido de las denuncias aportadas por Alejandro Olmos (9, 7%) y la ausencia de control e irregularidades cometidas en torno a la gestión de la deuda, con 7 intervenciones cada tema (6%). En el lado opuesto se sitúan la pobreza, la desnutrición, los derechos humanos, el rol de la justicia, la repercusión de la denuncia de Olmos y la historia económica del país, que únicamente se mencionan en una ocasión (1%)¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Tras el *default* de 2001 se negoció una reestructuración de la deuda externa en 2005, a cargo de Néstor Kirchner en la Presidencia de la Nación y de Roberto Lavagna en la cartera de Economía. No obstante, Argentina volvió a caer en suspensión de pagos técnica en 2014.

¹⁶⁶ El resto de temas que se abordan son: Falta de control de la deuda externa (7 menciones, 6%), irregularidades políticas cometidas y perfil de Olmos (6 menciones cada tema, 5%), injerencia del FMI y alternativas a la deuda (5 menciones, 4%), crecimiento, intereses y orígenes de la deuda externa (4 menciones, 3%), rol de los medios de comunicación, definición de la deuda, injerencia de EEUU,

En paralelo, la estructura en la que el documental se sustenta establece como hilo conductor la investigación en torno al desarrollo histórico de la querella contra la ilegitimidad de la deuda externa que, a principios de la década de los años 80, interpuso el abogado y periodista Alejandro Olmos, motivo que funciona para organizar internamente el relato a través de una trama que se divide en ocho segmentos, separados entre sí con carteles en los que está escrito un escueto titular informativo, e intercalando las palabras de un narrador heterodiegético y distintos testimonios. En el primero de ellos, presentado por el cartel “Antecedentes”, se establece la primera aproximación al perfil de Alejandro Olmos y al contenido de su querella. La segunda división, precedida del cartel “Causa 14.467”, aborda la historia económica argentina, espacio que defiende los postulados de la Teoría de la dependencia¹⁶⁷ a través de distintos testimonios¹⁶⁸. Así, se explican los cambios de modelos económicos experimentados en el país a lo largo del siglo XX, que pasó de una estructura económica con base agraria a otra industrial y terminó con una de carácter capitalista-financiero. Según se argumenta en las declaraciones, este último cambio fue producto del establecimiento de un nuevo orden tras la II Guerra Mundial, derivado de la hegemonía de EEUU, que buscaba el control de los recursos de los países periféricos y la subordinación de su producción, propósitos para los que, en el caso de encontrar oposiciones y resistencias, fomentaban golpes de Estado, como sucedió en Argentina desde 1955 pero con especial crudeza en 1976¹⁶⁹. De hecho, se plantea que la deuda externa contemporánea aparece como parte de una estrategia capitaneada por EEUU para dar respuesta a la crisis del petróleo de los años 70, la cual fue ejecutada por el gobierno de la dictadura a través de la figura de José Alfredo Martínez de Hoz. La tercera subdivisión se refiere a la causa 14.467, el proceso judicial iniciado por la querella de Alejandro Olmos. En este apartado, que va precedido

connivencia entre el poder local argentino, Plan Brady, traición políticos argentinos, potencial argentino para la reconstrucción (3 menciones, 2%), repercusión de la sentencia, función de la deuda, objetivos de EEUU, propósitos del aumento de la deuda, beneficiados de la deuda, privatizaciones, integración latinoamericana y crisis económica (2 menciones, 2%).

¹⁶⁷ Elaborada en la década de los años 60 y 70, se trata de una respuesta teórica formulada por economistas de la Comisión Económica Para América Latina de la ONU (CEPAL). Estas reflexiones consisten en denunciar el rol subordinado de los países latinoamericanos, que fueron relegados a ejercer de proveedores de materias primas de escaso valor añadido a los países centrales. Por el contrario, sobre estos últimos recayó la producción industrial con alto nivel añadido y la toma de decisiones a nivel mundial.

¹⁶⁸ Es el caso del economista Alfredo E. Calcagno, que formó parte de la CEPAL.

¹⁶⁹ De hecho, el documental plantea que las desavenencias con Argentina se originaron en la década de los años 30 y se acentuaron con el primer gobierno de Perón, al no integrarse al FMI, actuación que el país sí llevó a cabo con el gobierno de facto del general Aramburu. En este extracto también se subraya que solo cuatro presidentes del país (Hipólito Yrigoyen, Juan Domingo Perón, Arturo Illia e Isabel Perón) se negaron a endeudarse, siendo todos ellos depuestos por sendos golpes de Estado.

por el cartel “Causa 14.467”, se alude al contenido de la querella, en el que se subrayaba el carácter ilícito de la deuda externa, cuyo incremento durante la dictadura fue causado por el endeudamiento al que obligatoriamente se sometió a las empresas públicas de Argentina. La cuarta sección, presentada por el cartel “Estatización. Estafa parte tercera”, se refiere al proceso de estatización de la deuda que se inicia en 1982 y continúa en 1985, promoviendo el desarrollo de una segunda denuncia por parte de Olmos. En este apartado se enumeran los responsables de la estatización¹⁷⁰ así como los beneficiados de la misma¹⁷¹ y los mecanismos a través de la cual llevaron a cabo este proceso, como fueron los seguros de cambio y los auto-préstamos. Una quinta división, a la que presenta el cartel “Plan Brady”, analiza la entrada y condiciones de Argentina en este plan, medida que el documental critica porque no fue ratificada por el Congreso de los Diputados y que simboliza las irregularidades cometidas a nivel político a lo largo de esas dos décadas. Asimismo, se denuncia la política económica de los años 90, en la que la deuda externa sufrió su mayor incremento, y se hace hincapié en el desconocimiento del monto exacto del endeudamiento externo argentino. La sexta división, precedida del cartel “Pruebas”, hace referencia al desarrollo del proceso judicial y al fallo final. En el primer caso se denuncia la dificultad a la que la justicia se enfrentó a la hora de acceder a las pruebas por parte del Banco Central de la Nación y se perfila a los testigos que participaron en este. En concreto, se explica el testimonio de Martínez de Hoz, que justificó su decisión de abrir la economía al crédito internacional y fomentar el endeudamiento del país. En lo que respecta al fallo, se constatan las irregularidades cometidas por los responsables políticos y económicos del país, se afirma que la deuda externa no tiene justificación y que el endeudamiento de las empresas públicas fue ilegal. Del mismo modo, se alude a la corresponsabilidad del FMI en el aumento de la deuda, al tratarse del organismo supervisor de la política económica del país durante esos años. También se añade un extracto sobre la evolución de Alejandro Olmos durante el proceso, que murió antes de que el fallo se produjera, y se critica que aunque este le dio la razón, el único procesado, Martínez de Hoz, fue sobreseído por encontrarse prescrita la acción penal. En séptimo lugar, parte presentada por el cartel “Congreso de la Nación”, se analizan las consecuencias del fallo judicial,

¹⁷⁰ Entre los responsables del incremento de la deuda se cita a los directores del Banco Central de la Nación Argentina, ministros de economía entre 1976 y 2001 y presidentes del gobierno. Los más aludidos son Domingo Cavallo, Carlos Menem y José Luis Machinea.

¹⁷¹ Entre ellas, Santa María, Propulsora Siderúrgica y Solavarría, del Grupo Techint; Ferry Líneas aéreas, BCH, Establecimientos textiles San Andrés, empresa constructora del grupo Macri; Sal Empresa Constructora, del grupo Perez Company; Sogma e Industrias Metalúrgicas Pescarmona.

que fue reenviado al Congreso de la Nación con la intención de promover iniciativas para investigar la deuda externa a nivel legislativo, sin apenas obtener respuesta, más allá de la iniciativa de un grupo de diputados liderados por Mario Cafiero, uno de los testimonios que aparecen en el documental. El último apartado, denominado “Epílogo” por el cartel que lo precede y que fue ideado antes de iniciar el rodaje¹⁷², denuncia el silencio de los medios de comunicación en torno a la problemática del endeudamiento, así como al rol lento de la justicia en el caso de Alejandro Olmos. Además se hace alusión a las posibles alternativas para hacer frente a la deuda, entre las que se destaca la integración latinoamericana. Un llamamiento que es reiterado y que se entrecruza con la apelación a la sociedad para que tome conciencia en torno a los efectos reales del endeudamiento en su vida cotidiana.

Para articular este argumento, el documental realiza 18 entrevistas, que se distribuyen en un total de 70 apariciones. Todas ellas tienen lugar en los despachos de los entrevistados en la ciudad de Buenos Aires, y en las mismas se constata el binomio espacio-sujeto, para lo cual la cámara se vale, siempre, del registro de encuadres fijos y primeros planos sobre fondos neutros¹⁷³. El área de la justicia, representada por los testimonios del juez Jorge Ballesterio, el secretario judicial Juan Carlos Foerster así como el abogado constitucionalista Alberto González Arzac, es el que mayor número de intervenciones contiene (17, 27% del total). Estos se concentran en explicar el desarrollo de la causa de Alejandro Olmos, las pruebas que acumuló y las particularidades del fallo, además de perfilar al querellante y valorar la importancia del caso. El segundo grupo con mayor representación es el de los políticos (14 intervenciones, 20%), en el que están presentes los testimonios del secretario de Arturo Frondizi Carlos González Cabral, el secretario presidencial peronista entre 1973 y 1976 Julio C. González, el ex parlamentario justicialista y miembro del Grupo de los 8¹⁷⁴ Moisés Fontela, el diputado nacional y ex miembro del Partido Justicialista Mario Cafiero, y los miembros de los minoritarios Partido Socialista, Mario Mazzitelli e

¹⁷² Respuesta de Diego Musiak a un cuestionario enviado por la autora, el 2 de diciembre de 2014.

¹⁷³ No obstante, en el caso concreto del testimonio del secretario judicial, Juan Carlos Foerster, la imagen registra su figura delante de varias montañas de documentos, contracampo que funciona como indicio de la sobrecarga de trabajo que recae sobre la justicia. De esta manera, la imagen proyectada genera una metáfora visual que contradice el argumento expuesto anteriormente, en el que se criticaba la lentitud, voluntaria, de la actuación de este estamento en la causa de Alejandro Olmos.

¹⁷⁴ Se denomina así a la agrupación de parlamentarios justicialistas que abandonaron este partido al disentir con respecto a la política de corte neoliberal llevada a cabo por el Ejecutivo liderado por Carlos Menem, así como a su actuación con respecto a la promulgación de los indultos a los condenados en la dictadura. Esta agrupación estuvo configurada por Germán Abdala, Darío Alessandro, Juan Pablo Cafiero, Luis Brunatti, Franco Caviglia, José Ramos, Carlos Álvarez y el mencionado Moisés Fontela.

Izquierda Unida, Jorge Spilimbergo. Este grupo de testimonios focaliza sus críticas en la política neoliberal llevada a cabo por Menem y en la injerencia del FMI en Argentina, por un lado, y expone las distintas alternativas que existen al endeudamiento externo, por otro. El tercer grupo con mayor representación es el de los economistas (8 intervenciones, 12%) y está formado por las declaraciones de Alfredo E. Calcagno y Marcelo Zlotogwiazda. El primero de ellos analiza la evolución histórica de la deuda externa y el segundo explica sus consecuencias en el ámbito de la economía doméstica y plantea posibles alternativas a esta problemática. Los historiadores (7, 11%) y los periodistas (5, 8%) constituyen el cuarto y quinto grupo de testimonios, con las declaraciones de Alejandro Olmos hijo y Walter Moore, director de Unisud.com, respectivamente. Ambos recorren la evolución de la política económica en Argentina durante la segunda mitad del siglo XX y analizan el incremento del endeudamiento. Por su parte, los últimos dos grupos están constituidos por los sindicalistas Hugo Moyano y Raúl Arri (3 intervenciones, 5%), por un lado, y el padre Luis Farinello (1 intervención, 2,5%), por otro, cuyas declaraciones ponen de manifiesto la dimensión humana de la deuda, abordando la pobreza y la desnutrición.

El análisis de los testimonios del documental también contempla la entrevista al propio Alejandro Olmos (9 intervenciones, 14%). Sus palabras recorren toda la narración y son intercaladas con el resto de apariciones. Así, las intervenciones de Olmos hacen referencia a las motivaciones por las que puso en marcha la querrela y la explicación del incremento de la deuda, sus responsables y beneficiados. Testimonio, por otra parte, que el documental nunca cuestiona ni pone en duda. La representación del personaje se lleva a cabo a través de encuadres fijos y grandes primeros planos, pero al contrario que en el resto de testimonios, es realizada en blanco y negro, decisión que se debió a razones estéticas y conceptuales¹⁷⁵, estableciendo con ella una ruptura temporal entre las declaraciones de Alejandro Olmos, que constatan el momento pasado e irremplazable del testimonio (Gullino, 2012: 170), pues el personaje había fallecido, y el resto de entrevistados, cuyas declaraciones se registran en el momento presente, por lo que son proyectadas a color.

Esta diversidad de testimonios provoca un efecto de pluralidad en el discurso de *La mayor estafa al pueblo argentino*, no así de representatividad. De hecho, del visionado del documental se desprenden varios silencios y ausencias testimoniales

¹⁷⁵ Respuesta de Diego Musiak a un cuestionario enviado por la autora, el 2 de diciembre de 2014.

notables. Es el caso de los beneficiados del incremento de la deuda y de los responsables de que este se produjera, a los que se nombra en todo momento, pero que en el relato carecen de voz propia. Así, si bien el trabajo de Diego Musiak se vale de las aportaciones de representantes destacados de la política argentina, estos pertenecen a agrupaciones minoritarias, son disidentes o su experiencia política es anterior al momento en que se inicia la deuda externa contemporánea. Por eso, se echa en falta la presencia de miembros en activo de la Unión Cívica Radical (UCR) y, sobre todo, del Partido Justicialista (PJ), agrupaciones que han gobernado en el país desde restauración democrática y responsables de dicho problema, para que respondan a la argumentación planteada. Sobre esto, no obstante, el director del documental asegura que todas las personas aludidas en su trabajo fueron invitadas a participar, propuesta que declinaron¹⁷⁶.

El conjunto de testimonios es intercalado con las declaraciones de un narrador heterodiegético que, con tono aseverativo, relata la evolución histórica de los acontecimientos y perfila la figura de Alejandro Olmos. Una voz narrativa que configura el modo de representación documental dominante, el expositivo. El mismo cumple una función informativa y didáctica, donde los testimonios funcionan como dispositivos de refutación de las afirmaciones del narrador. Además, la narración se ve completada con la inserción de otros recursos que proyectan una experiencia cerrada del mundo histórico representado. Es el caso del material de archivo utilizado, que desempeña, de manera jerarquizada, una triple función: probatoria, irónica y crítica e ilustrativa. Así, por encima de todo, el documental proyecta reiterados extractos de periódicos y documentos escritos relacionados con la causa, bien las pruebas aportadas, bien el fallo del magistrado, que funcionan como prueba de la argumentación que hacen narrador y testimonios¹⁷⁷. También sirve como mecanismo de refutación de las declaraciones de los testimonios un extracto del programa *Detrás de las noticias*, conducido por Jorge Lanata, en el que se analiza el mecanismo de los seguros de cambio y se denuncia la estatización de la deuda privada llevada a cabo tanto en la dictadura como en el gobierno de Raúl Alfonsín. En la misma línea, el material de

¹⁷⁶ En concreto, Musiak sostiene: “A cada una de las personas nombradas en la película y que estuviesen vivas al momento de la realización se las invitó a participar. Los que no están dentro de la película han declinado su participación”. Respuesta a un cuestionario formulado por la autora, el 2 de diciembre de 2014.

¹⁷⁷ Este recurso de archivo es el más utilizado, ya que una de las partes en las que se divide el documental se dedica a las pruebas aportadas en la causa, y otra, al fallo del proceso legal. De la misma forma, es importante tener en cuenta el tipo de extracto de periódico que el documental utiliza, pues siempre se trata de los diarios con mayor tirada y difusión del país, como *Clarín*, *La Nación* o *Página/12*.

archivo cumple una segunda función, a través de la proyección de las imágenes de archivo en movimiento de José Alfredo Martínez de Hoz anunciando la apertura de la economía a capital extranjero en los años finales de la década de los años 70 y, secuencias más adelante, la inserción de un anuncio de la propaganda de la dictadura, a color, en el que se justifica y elogia la puesta en marcha del nuevo modelo económico. En estos casos las imágenes de archivo cumplen una función crítica e irónica hacia los responsables de la dictadura, inclusión en el documental cuyos motivos son interesantes tener en cuenta, ya que según Musiak se trata de las únicas fuentes en registro audiovisual encontradas “que tenían importancia en la memoria colectiva de los argentinos”¹⁷⁸. La carencia de recursos audiovisuales de archivo de ese periodo histórico también se aprecia en la representación que se hace de los personajes históricos a los que se alude, la cual se lleva a cabo fundamentalmente a través de fotografías en blanco y negro¹⁷⁹, que funcionan como dispositivo de ilustración de la argumentación realizada por narrador y testimonios, tercera y última función que cumplen las imágenes de archivo en este documental. Una falta de recursos que vuelve a repetirse a la hora de representar a Alejandro Olmos, del que apenas existen imágenes, y que el realizador suple construyendo a este personaje a través de distintas animaciones en las que se simulaba su figura. Este se representa siempre a través de connotaciones positivas, bien trabajando, bien denunciando la ilicitud de la deuda alrededor del mundo o, una vez fallecido, con unas alas que metafóricamente simulan su condición de ángel, recursos que buscaban acercar la figura de Olmos al espectador¹⁸⁰. El uso de estas últimas estrategias narrativas muestra la retórica que contiene el documental, pues se nutre de metáforas visuales para representar parte de esa experiencia histórica que fue el crecimiento desmesurado de la deuda externa del país. La más representativa corresponde a los separadores que aparecen en las últimas dos partes del trabajo, los cuales están integrados en los testimonios que analizan el rol de los políticos en el incremento de la deuda y la necesidad de actuar al respecto. Así, cada personaje es separado por un clip en el que aparecen distintas partes del mecanismo de un reloj, maquinaria que funciona simbólicamente para presentar el paso del tiempo y el dolor

¹⁷⁸ Respuesta de Diego Musiak a un cuestionario enviado por la autora, el 2 de diciembre de 2014.

¹⁷⁹ Además de la ya citada aparición en imágenes de archivo de televisión de Martínez de Hoz, el único político que es representado a través de imagen en movimiento es Henry Kissinger, durante una visita al país en la última dictadura. Del resto de personajes, a pesar de ser coetáneos y haber imágenes de ellos a color, el realizador tomó la decisión por motivos estéticos de representarlos de la misma manera: con fotografías en blanco y negro.

¹⁸⁰ Respuesta de Diego Musiak a un cuestionario enviado por la autora, el 2 de diciembre de 2014.

causado en el país por la deuda externa, a la manera en que aparece en *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936). Igualmente, en la última secuencia, el sonido del mismo reloj advierte, y vaticina, la situación que estaba por llegar en el país, con el estallido popular de diciembre de 2001. Para ello, se utiliza una animación en la que se siembra, sobre el mapa de la región latinoamericana pero con epicentro en Argentina, un conjunto de bombas sobre las que se han encendido distintas mechas, las cuales se encuentran a la espera de explotar.

3.2. Deuda, quién le debe a quien

El documental de Jorge Lanata resulta paradigmático dentro del conjunto de trabajos que abordaron la crisis de 2001, diferenciándose de ellos en un varios aspectos¹⁸¹. Ello se debe tanto al tratamiento estructural y formal con el que se dota de sentido al relato, como a la dimensión conceptual con la que estos recursos asocian y relacionan a la deuda externa a lo largo del desarrollo argumental. Estas decisiones tienen como resultado una aproximación particular en torno a la deuda externa, en la que por un lado se omite información relevante sobre su origen, su incremento a lo largo del último cuarto del siglo XX, sus responsables y sus beneficiados¹⁸²; y por otro se plantea el conflicto como oposición, subrayando la alteridad existente entre las víctimas y los culpables del *default* argentino. Así, en las siguientes páginas se exponen las estrategias narrativas que hacen de este relato un arquetipo del documental televisivo trasladado a la gran pantalla, se analiza el uso de la primera persona que en él predomina y se hace hincapié en la representación que se proyecta de la deuda externa desde el punto de vista humano.

Este último aspecto se manifiesta con nitidez al desglosar las distintas categorías temáticas que se abordan en el documental. Estas son un total de 30 y en ellas la pobreza se configura como uno de los aspectos más aludidos, con 14 apariciones (9%). El rol de los organismos internacionales en Argentina, no obstante, es el eje temático que mayor número de intervenciones presenta (16, 11%). A ambos aspectos les siguen la responsabilidad interna de Argentina en el crecimiento y gestión de su deuda (12, un

¹⁸¹ En concreto, la mayoría de estos documentales suele “tomar distancia con respecto a las representaciones de los medios masivos (...) y al énfasis puesto por los medios (...) en la representación de aquellos casos extremos en los que se potencian en las desventuras de una persona los problemas de miles”, no como sucede en este caso (Aprea, 2008: 88).

¹⁸² La falta de información concreta es el principal déficit que se hace de este trabajo, tanto por parte de la crítica cinematográfica como de la bibliografía que analiza las representaciones de la crisis en el cine argentino (Lehman, 2007: 37).

8%), la justificación del pago de la misma (11, 7%), y la corresponsabilidad, externa e interna, del incremento y gestión de la deuda (9, 6%)¹⁸³.

Las consecuencias de la crisis económica argentina y la dimensión humana de la deuda se plantean desde el mismo hilo argumental del documental, que se manifiesta en los intentos de Lanata por explicar a Bárbara Flores la desnutrición que padece, generada por las políticas neoliberales aplicadas en el país durante décadas, que promovieron el endeudamiento. Organizada internamente siguiendo la estructura de una *road movie*, la película parte de la experiencia concreta de esta niña de nueve años y se bifurca en varias tramas, que se desarrollan aleatoriamente. La que mayor espacio de tiempo ocupa en la pantalla es la que analiza la pobreza existente en Tucumán, provincia de la que es oriunda la menor. Unas secuencias que muestran las condiciones de insalubridad en las que esta vive en una “villa miseria”; los comedores sociales, que funcionan como mecanismos de contención del hambre que padece; o los hospitales y maternidades, cuyo personal constata la desestructuración familiar que afecta al estrato social al que pertenece. Consecuencias del modelo neoliberal, puestas de relieve con la crisis de 2001, que condensan y simbolizan, como afirma Joanna Page, “la ficción en la que Argentina sostenía sus aspiraciones de pertenencia al primer mundo y que sitúa al país dentro del contexto latinoamericano de subdesarrollo y desigualdad” (2009: 111). A caballo entre esta provincia y las ciudades de Buenos Aires y Washington se desarrolla la otra trama principal. La misma relaciona la pobreza de Tucumán con el endeudamiento externo del país, para lo que el documental incide en el rol de los organismos internacionales así como en el funcionamiento de la ayuda recibida por esta provincia durante el último cuarto del siglo XX. Dentro de esta ubicación, concretamente en la ciudad de Buenos Aires, es donde se realiza la aproximación histórica en torno al surgimiento de la deuda externa, para lo que se hace el intento de conseguir una entrevista con el ministro de Economía durante el grueso de tiempo que se prolongó la última dictadura, José Alfredo Martínez de Hoz, quien declina la invitación. Además, se analiza la evolución de esta gestión, retomando la investigación

¹⁸³ El resto de temas que se abordan son: Control deuda externa (8 menciones, 5%), desnutrición (7 menciones, 5%), perfil Olmos (6 menciones, 4%), función deuda, gestión financiación externa y funcionamiento ayuda internacional (5 menciones cada tema, 3%), origen deuda y solidaridad (4 menciones, 3%), enriquecimiento ilícito, investigación deuda, alta tasa natalidad y desestructuración familiar (3 menciones cada tema, 2%), denuncia Olmos, anti-imperialismo, seguridad FMI, seguridad Davos, desigualdad, ilegitimidad deuda, desocupación, incremento deuda e insolvencia Argentina (2 menciones cada tema, 1%) así como perfil Anne Krueger y perfil asistentes Davos (1 mención cada tema, 1%).

llevada a cabo por Alejandro Olmos, para lo que se entrevista a sus familiares y a los investigadores coetáneos del tema, volviendo a connotarlo humanamente, y se reflexiona en torno a la responsabilidad del endeudamiento, consultando con distintos políticos argentinos. De igual manera, es también en esta ciudad donde se busca conocer cómo se gestiona y controla la deuda, para lo que se visita el Ministerio de Economía y se entrevista a sus funcionarios y personal directivo. Las dos tramas que ejercen una función más irónica y crítica en el documental son las que se plantean en las ciudades de Punta del Este (Uruguay) y Davos (Suiza). En el primer caso se entrevista a turistas argentinos y al dueño de un complejo hotelero de la localidad, que justifican la necesidad del pago de la deuda externa por parte del país y representan a los colectivos beneficiados de la apertura económica que supuso el modelo neoliberal. Con respecto a la trama de Davos, la misma tiene lugar durante la celebración anual del Foro Mundial, en 2004, evento en el que participan los principales miembros de las economías mundiales, bien a través de gobiernos bien a través de empresas y corporaciones. En este sentido, la incorporación de esta localización responde a una aproximación, a través de los testimonios de representantes de organismos internacionales, periodistas especializados y participantes en el evento, a los arquitectos de economía global, de cuyas decisiones depende el devenir de la población mundial.

Estas tramas paralelas explican la diversidad de testimonios que registra el documental. De hecho, son 110 los sujetos con diálogo que aparecen en este trabajo, procediendo únicamente 12 de ellos (17 apariciones, 5% del total) de imágenes de archivo. Así, se realizan 98 entrevistas (237 apariciones, 73%), imágenes que reproducen el binomio espacio-sujeto, pues se llevan a cabo tanto en los lugares de trabajo de los entrevistados como en sus domicilios, ya que una gran parte de ellos carece de empleo. Estos espacios se concentran en cinco ubicaciones Tucumán (23 apariciones, 27%), Washington (20, 23%), Buenos Aires (19, 22%), Davos (18, 20%) y Punta del Este (6, 7%). Con respecto a la representación que se lleva a cabo de estos grupos, el que mayor número de sujetos e intervenciones presenta es el de la población en situación de pobreza en Tucumán (22 entrevistas y 57 apariciones: 23% y 57% del total, respectivamente). En ellas se incide en la repercusión que tuvo el caso de Bárbara Flores, pero fundamentalmente, en aspectos subjetivos de su vida cotidiana y deseos de futuro. El segundo grupo de testimonios está conformado por los políticos argentinos (7 entrevistas y 25 apariciones, 7% y 11%), entre los que destacan el ex jefe de gabinete de Eduardo Duhalde Alfredo Atanasof y el ex ministro de Economía Durante el gobierno

de Raúl Alfonsín Jesús Rodríguez. En las mismas se subraya la gestión argentina de la ayuda internacional, los condicionamientos impuestos por estos organismos, así como la falta de control interno y contabilidad del endeudamiento. El tercer gran bloque de testimonios lo configuran los miembros del FMI (5 entrevistas y 22 intervenciones, 5% y 9%), siendo las intervenciones de Anne Krueger y de Michael Mussa las más relevantes. En ellas se justifica su actuación como supervisores de las medidas estructurales aplicadas en Argentina, fundamentalmente en la década de los años 90, y se explica la suspensión de pago de la deuda y la crisis de 2001 como consecuencias de un error interno de la política Argentina. La reiteración de estos argumentos queda establecida a través del resto de testimonios. Así, el cuarto grupo está integrado por el personal sanitario, docente y voluntario de Tucumán (11 entrevistas y 26 apariciones: 11% del total en ambos indicadores), testimonios de los que se desprende la carencia de asistencia que reciben y se analiza la influencia de la deuda externa en esta problemática. Le sigue el grupo de los periodistas (6 entrevistas y 21 apariciones: 6% y 9%), quienes abordan la responsabilidad del crecimiento de la deuda externa argentina; los turistas de Punta del Este (11 entrevistas y 16 apariciones: 11% y 7%), que reconocen la necesidad de pagar la deuda para que a Argentina llegue el crédito externo a través del cual se fomente el consumo y crezca la economía; los entrevistados que analizan la investigación de Alejandro Olmos (7 entrevistas y 15 intervenciones: 7% y 6%), que apelan a la ilegitimidad de la deuda; y los consultores del Banco Mundial (4 entrevistas y 6 apariciones: 4% y 3%), quienes explican el funcionamiento de este organismo y la distribución de las ayudas internacionales. El resto de los testimonios (25 entrevistas, 49 apariciones: 25% y 18%), refuerzan estos argumentos y pertenecen en su mayoría a ciudadanos de los lugares visitados.

Por su parte, el director del documental, Jorge Lanata, tiene un papel activo en la narración, al constituirse como narrador-conductor-personaje del mismo (tiene 72 apariciones con diálogo en pantalla, 22% del total). Sin embargo, la intervención del director en el mundo histórico representado no hace que *Deuda, quién le debe a quien* pertenezca a la modalidad documental performativa o subjetiva¹⁸⁴, que fue difundida a

¹⁸⁴ Esta modalidad de representación documental fue incorporada por Bill Nichols en la década de los años 90 y se caracteriza por la construcción del objeto de estudio por un sujeto, ya que este solo puede ser retratado desde un punto de vista subjetivo. Este tipo de documentales plantean preguntas sobre qué es el conocimiento y se disponen a demostrar cómo el conocimiento incorporado provee un acceso a una comprensión de los procesos generales que operan en la sociedad, dando un énfasis añadido a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria que parte del relato de los hechos (Nichols, 1997).

partir de la década de los años 90 y tiene un recorrido importante en el cine documental argentino de las últimas décadas¹⁸⁵. Por el contrario, este trabajo se desarrolla:

“A partir de un yo que posee un grado superior de conocimiento y que se erige como intérprete privilegiado. En estos films se produce un desplazamiento de la enunciación transparente hacia un narrador omnisciente y objetivo que cumple la misma función. De este modo, autor y protagonista se convierten en la estrella del film, y como en el documental televisivo, avala con su trayectoria el universo simplificado que el film proyecta” (Kriger, 2007: 45).

De hecho, este documental pertenece a la modalidad difundida por Michael Moore¹⁸⁶, la cual cuenta con un personaje central, que el realizador encarna, y cuya función consiste en denunciar distintos problemas sociales. En este caso, Lanata ejerce de periodista-justiciero que intenta dar respuesta a la problemática que padecía Bárbara Flores, haciéndola extensible a la pobreza y desigualdad que se hace manifiesta con la crisis de 2001, que cataliza a través del tema del endeudamiento externo. Un objetivo que, tras recorrer las distintas tramas argumentales del relato, el propio Lanata reconoce no haber alcanzado y así se lo hace saber a Bárbara, a la que se dirige durante todo el documental y ante la que se disculpa utilizando la pantalla. A través de esta reflexión¹⁸⁷, el narrador-director-personaje constata su derrota, situación que pone de relieve, en paralelo, una de las conclusiones centrales del documental: la corresponsabilidad, externa e interna, que existe en torno a la deuda externa del país. Unas apariciones hacen que se condicione el registro del resto de los testimonios, que funcionan como validación de la argumentación de Lanata, contradiciendo la versión del poder en torno a la deuda y originando un efecto irónico sobre este. De igual manera, en el plano formal los testimonios aparecen supeditados al director a nivel visual, pues al llevar a cabo este la realización de las entrevistas, mostrándose en el plano, obliga al

¹⁸⁵ Es el caso de *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2003), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003), *Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2002), *Juan Massé, un siglo después* (Sergio Iglesias, 2006), *Cándido López, los campos de batalla* (José Luis García, 2006), o los documentales de post-memoria de la última dictadura *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007) o *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000).

¹⁸⁶ La cual desarrolla desde *Roger & Me* (1986) hasta *Capitalism. A love story* (2009).

¹⁸⁷ En la que dice: “¿Que la culpa es del Fondo? Sí, es del Fondo, qué novedad. ¿Del Banco Mundial? También. ¿Del Norte contra el Sur? También, es del Norte contra el Sur. Pero también es del gobernador de Tucumán, del presidente (...) Barbarita, discúlpanos, capaz entre todos con el tiempo encontremos una respuesta mejor, yo quería hablar de vos pero creo que terminé hablando de nosotros y siento que te quiero pedir perdón y no sé por qué, o capaz sí, y te tengo que pedir perdón por haberte mirado recién ahora, de no sé dónde, del ministro de no sé cual, del tipo que capaz no conocés pero del que tu vida depende (1.22.23-1.25.23)”.

documental a reproducir su punto de vista en todo momento. Este rasgo, al igual que la actitud del director, que se dirige a la cámara y habla al espectador, dota de un carácter televisivo al film, el cual se ve reforzado por otros elementos.

En esta línea, y contrariamente a lo que sucediera en el trabajo de Diego Musiak, la presencia de imágenes de archivo es secundaria, ya que solo aparecen a modo de spots de la creación de los organismos internacionales, un extracto de la entrevista en blanco y negro a Alejandro Olmos, que mostraba *La mayor estafa al pueblo argentino*, y declaraciones fugaces de políticos argentinos y representantes de las instituciones multilaterales. Los mismos cumplen tres funciones, idénticas al anterior documental pero cuyo orden de importancia aparece invertido. Por un lado, estas ejercen de contrapunto irónico con los personajes que el documental considera causantes del endeudamiento argentino, fundamentalmente los responsables de los organismos internacionales y el poder político argentino. Por otro, en menor medida, las imágenes de archivo refutan las declaraciones de algunos testimonios, como es el caso de Alejandro Olmos. Asimismo, este recurso también es utilizado en un tercer sentido, como dispositivo de ilustración, ya que con él se representa a los principales responsables históricos del endeudamiento argentino, que el documental personifica en las figuras de José Alfredo Martínez de Hoz, Carlos Menem y Domingo Cavallo.

Sin embargo, las principales características que relacionan este documental con el discurso televisivo se observan en la presencia de animaciones y en el movimiento de la cámara. Así, la narración se inicia con la explicación de la desigualdad existente en el mundo a través de una animación que tiene a un globo terráqueo como protagonista, del cual se desprenden distintos datos y que es contada por el director del documental. De la misma manera, el relato se vale de otra técnica de animación, la rotoscopía¹⁸⁸, para representar la desnutrición que se registraba en Argentina en el momento de su elaboración. La misma, nuevamente es narrada por Lanata, que en esta ocasión además ejerce de protagonista en las imágenes. Estas estrategias dotan al documental de un carácter pedagógico, pues al mostrar a nivel gráfico la evolución de tales indicadores ambas técnicas son connotadas con un rasgo educativo, el cual se confirma también a través de la performance que el propio Lanata organiza entre los niños pobres de Tucumán, que en la escuela representan el funcionamiento del neoliberalismo

¹⁸⁸ La misma consiste en filmar y dibujar encima de esas imágenes, recurso que en este caso es extraído de un videoclip de Molotov, agrupación musical de la que usan un tema en la banda sonora de *Deuda, quién le debe a quien*.

disfrazándose y parodiando a sus principales responsables. No como animación, sino a través de la ficción, el documental se encarga de criticar la lentitud de la justicia argentina, en concreto con el fallo de la sentencia de la querrela de Alejandro Olmos que tardó 18 años en hacerse pública. Para ello, *Deuda, quién le debe a quien* sitúa a Lanata en la emblemática Plaza de Mayo de Buenos Aires, que aparece inundada con los documentos de la causa mientras el director se dirige a cámara y en tono editorializante se pregunta por el tipo de justicia que existe en el país. Del mismo modo, al tratarse de una *road movie*, la cámara se mueve con frecuencia, especialmente en aquellos extractos en los que el narrador-director-personaje va en búsqueda de la verdad en torno a la deuda externa. Esta estrategia genera, a su vez, una metáfora que aparece de manera reiterada en el documental, pues son muchos los lugares a los que Lanata acude y donde le es muy difícil acceder. Tales complicaciones, como se reproducen mediante los interminables pasillos de su visita al Ministerio de Economía argentino en Buenos Aires, las incidencias que sufre en el Fondo Monetario Internacional en Washington o el tortuoso recorrido que atraviesa en el Foro de Davos para acreditarse e interrogar a Anne Krueger, simbolizan la dificultad de acceso al conocimiento que está buscando y funcionan como mecanismos que refuerzan la imposibilidad del director de dar una respuesta clara a la protagonista sobre el problema que padece.

4. SÍNTESIS

La capacidad de difusión ha llevado al cine a convertirse en uno de los medios de representación del pasado más potentes que existen. Lo que está en entredicho es si los discursos que las películas construyen a través del lenguaje audiovisual son adecuados para interpretar los acontecimientos y los sujetos que protagonizaron esos tiempos pretéritos. *La mayor estafa al pueblo argentino* y *Deuda, quién le debe a quien* se sitúan dentro de este debate, ya que la idoneidad del cine para reconstruir el pasado queda cuestionada tras analizar ambos documentales. De hecho, la aproximación a estos textos evoca las críticas formuladas por el historiador Ian Jarvie sobre la escasa información sobre el pasado que contienen las películas y la debilidad que registra el discurso fílmico frente al escrito. El estudio realizado también recuerda a los denominados “films dramáticos tradicionales”, cuyas características valora negativamente Robert A. Rosenstone, pues elaboran visiones esquemáticas, individualizan el pasado y llegan a finales cerrados, con conclusiones simples. Estas limitaciones están presentes y se repiten en los dos documentales que componen este capítulo. La problemática se

sostiene a partir del tema principal que se aborda, ya que se sirve (y es vulnerable) a dichas críticas. Así, se circunscriben las causas de la crisis de 2001 al ámbito del endeudamiento externo argentino, indicador que les lleva a abordar su historia macroeconómica y política durante la segunda mitad del siglo XX. Este punto de partida supone que los relatos resultantes difícilmente puedan ofrecer una narración coherente a la realidad pasada que representan, ya que requerirían condensar mucha información y hacer comunicables los datos que transmiten, adaptarlos al nivel sociocultural de los receptores. Por el contrario, las cintas siguen otros criterios de representación, que buscan la complicitad del público o la rentabilidad del documental.

Como resultado, se construye un discurso plagado de lugares comunes, que trae consigo imágenes desprolijas de la crisis de 2001. La primera línea coincidente es la focalización en una única causa, el aumento de la deuda externa, problemática que se transmite a través de idénticos argumentos. Estos se extienden a los orígenes, desarrollo, responsables, beneficiarios y víctimas de tal indicador macroeconómico. En lo que respecta al inicio y evolución de la deuda, se desarrolla una justificación que continúa la Teoría de la dependencia. Así, se denuncia que el aumento de la deuda y posterior *default* respondió a la estructura económica del país, basada en un modelo de capitalismo financiero internacional, que fue fijada a raíz de la última dictadura e intensificada durante el neoliberalismo. Esta política es recreada en oposición al modelo de sustitución de exportaciones previo, que es interpretado positivamente, como garante de bienestar y estabilidad económica, ya que durante su aplicación la deuda externa se mantuvo en un nivel bajo, pero también como signo de mayor autonomía del país. Tal acotación temporal condiciona la representación que se lleva a cabo de los responsables de la deuda, que no son otros que los miembros de la dirigencia política local, gestores del endeudamiento que personifican José Martínez de Hoz y Domingo Cavallo, ex ministros de Economía de la dictadura y de casi todos los gobiernos democráticos posteriores, respectivamente. De igual modo, en las dos narraciones se extiende la idea de corresponsabilidad, pues se condena que el accionar argentino respondía a decisiones previas de los países desarrollados liderados por Estados Unidos y los organismos internacionales (Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial). Muy próximos a los responsables se sitúan los beneficiarios del endeudamiento externo. Estos son las élites argentinas, que en calidad de integrantes de las corporaciones económicas locales cuya deuda privada fue asumida por el Estado o como representantes de las minorías que se permitieron sacar del país sus depósitos antes del corralito, recrean el rol de cómplices

del sistema neoliberal. En el lado opuesto de este esquema se encuentran las víctimas. Estas son el “pueblo” argentino (que engloba a la sociedad civil menos a las élites que ostentaron el poder y/o se beneficiaron de él), que es perfilado como depositario inocente de las consecuencias de dicho modelo económico y político, especialmente de la pobreza y la exclusión social, pero también de la pérdida de derechos y libertades procedentes de las instituciones democráticas, contra lo que se insta a actuar.

Estas características ponen de manifiesto una segunda línea coincidente, como es que ambos documentales realizan una representación esquemática y con un planteamiento simple del mundo histórico que recrean, lo que les hace llegar a conclusiones débiles. De ahí que la crisis se plantee como consecuencia del capitalismo financiero internacional aplicado por el poder local a expensas de los actores internacionales, un problema en el que el “pueblo” argentino no tuvo responsabilidad, ya que se limitó a actuar como mero espectador del desarrollo de dicho modelo económico. A esta visión reduccionista de las causas de la crisis de 2001 contribuye el hecho de que ambas películas se valgan de casos concretos e individuales para abordar el tema principal, personificando a sus protagonistas y dotándolos de un importante componente de dramatismo. Esta estrategia es especialmente perceptible en *Deuda, quién le debe a quien*, que generaliza la malnutrición que padece la protagonista como signo de las consecuencias que el neoliberalismo depositó en el grueso de la sociedad civil argentina.

Tales imágenes comunes se construyen a través de distintos discursos filmicos. En el caso del trabajo de Diego Musiak prevalecen los elementos clásicos, con estrategias expositivas y abundante aparición de testimonios. Esta inclinación por el uso del narrador heterodiegético, los intertítulos, material de archivo y, sobre todo, las entrevistas plurales y diversas, otorgan rigurosidad al discurso, pero también facilitan la representación cerrada y simplificada de dicha porción del pasado reciente argentino, lo que impide al espectador tener capacidad crítica y cuestionar dicho discurso. Por su parte, el documental de Jorge Lanata apuesta por una representación en la que prevalece el uso de la figura del director-narrador-personaje y de las distintas tramas. Unas estrategias que dotan de complejidad a la argumentación pero con las que, sin embargo, se llega a conclusiones sencillas y dispersas sobre el problema planteado.

Las distintas estrategias narrativas utilizadas responden a los diferentes modos de producción que llevaron a cabo los realizadores, al público al que se dirigían y a los objetivos que perseguían. En este sentido, *La mayor estafa al pueblo argentino* fue un

trabajo financiado de manera independiente y que contaba con un presupuesto acotado, limitación que explica el uso de técnicas cinematográficas sencillas y la presencia de una estructura narrativa clásica. Estas decisiones no condicionaron que la película pudiese desarrollar su objetivo, instalar el tema del endeudamiento externo en la opinión pública a través del entretenimiento, y accediera a su *target*. Para ello, se estrenó comercialmente en dos salas (Tita Merello y Cosmos, ubicadas en el Microcentro de Buenos Aires) cuyo público eran adultos jóvenes, de un nivel socioeconómico medio-alto¹⁸⁹. Estos rasgos explican que el documental sirviera para reforzar el punto de vista que el público tenía previamente al visionado de la película y que esta no tuviera que funcionar como herramienta de reflexión y cuestionamiento, lo que hace comprensibles las imágenes que construye de la crisis. Por su parte, *Deuda, quién le debe a quien*, contó con un presupuesto más importante, en el que participaba Patagonik Group Film, una de las productoras con más peso del país. Esta asociación explica el uso en la cinta de novedosos recursos fílmicos y que el proyecto incorporara a uno de los periodistas estrella de Argentina en la dirección y conducción, pues como empresa cinematográfica buscaba que la película llegara a un público más amplio y fuera rentable. Para alcanzar este propósito había que atender a los rasgos de estos receptores¹⁹⁰ y moverlos a las salas, lo que explica la presencia en ella de estrategias narrativas atractivas e impactantes, al igual que un protagonista popular, fácilmente reconocible por el público; que simplifican el mundo histórico representado y fabrican las imágenes maniqueas que el documental construye sobre las causas de la crisis.

¹⁸⁹ Según los datos de 2006 del Sistema Nacional de Consumos Culturales de Argentina, el perfil del espectador de cine en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) era el de un adulto joven (18-34 años) de nivel socioeconómico (formación y poder adquisitivo) medio-alto. La diferencia en la asistencia al cine de los estratos socioeconómicos más altos y de los más bajos en esta zona supera el 50%. Esta distancia también se aprecia en relación al público constituido por los adultos de mayor edad y los adolescentes, cuya asistencia al cine es muy inferior. Por el contrario, las diferencias en relación al sexo de los espectadores no son relevantes (Véase: Barnes, C; Borello, J.A. y Pérez, A, 2011).

¹⁹⁰ Este documental se estrenó en 20 salas del país, el circuito de exhibición más importante de los documentales analizados en esta tesis. El consumo cinematográfico es menor en el resto de Argentina si se compara con el AMBA. La diferencia más notable se produce en las provincias del noreste, donde la tasa de espectadores es tres veces inferior (Barnes, C; Borello, J.A. y Pérez, A, 2011) y donde además está realizado gran parte del documental.

III. RESPUESTAS AL NEOLIBERALISMO. DE LA RESIGNIFICACIÓN DE VIEJAS RESISTENCIAS A LA EMERGENCIA DE NUEVOS ACTORES SOCIALES

La crisis de 2001 supuso un quiebre del modelo neoliberal que había regido en Argentina desde el último cuarto de siglo (Salvia, 2012). Esta ruptura trajo como consecuencia, en el plano económico, la suspensión de pagos de la deuda externa del país así como el colapso de la convertibilidad que había regulado la economía del país a lo largo de la década de los años 90. En paralelo, se produjo una crisis en la hegemonía de los sectores dominantes, que se materializó en la ruptura de la confianza de la ciudadanía en las instituciones y el sistema representativo (Svampa, 2003 y 2004). Ambas dimensiones implicaron la acumulación de fuerzas populares, que se canalizaron en acciones sociales y luchas protagonizadas por distintos actores. Esta protesta social en oposición al modelo neoliberal se profundizó durante la segunda mitad de los años 90 (Giarraca, 2001). La misma estuvo motivada por el auge de las tasas de desempleo y pobreza, consecuencia de la apertura comercial que desarticuló la industria local del país, por un lado, así como de las numerosas privatizaciones de empresas estatales que se llevaron a cabo desde la dictadura pero especialmente a raíz de la llegada a la Presidencia de la República de Carlos Menem, por otro. Este último indicador promovió la emergencia de los movimientos de desocupados en varias localidades del interior del país, que bajo la denominación de piqueteros demandaron una solución a la carencia productiva y a la falta de empleo generados por la venta y cierre de distintas plantas industriales. Este actor social se extendió a lo largo y ancho de la geografía del país pero fue en la provincia de Buenos Aires, y especialmente en el cinturón industrial del conurbano bonaerense, donde mayor penetración registró. En ambos casos se trató de resistencias que lograron una mayor visibilidad a la de otros actores sociales (Masseti, 2004). Ello se debió a la modalidad de acción utilizada, el corte de ruta, donde los desocupados tenían como propósito principal la obtención de subsidios estatales.

También fue anterior al estallido de diciembre de 2001 la aparición del movimiento de empresas recuperadas. Estas experiencias se basaron en la ocupación de negocios por parte de algunos grupos de trabajadores y su posterior puesta en producción (Rebón, 2006). Sin embargo, y a diferencia de las ocupaciones llevadas a cabo en otras etapas del pasado argentino, que funcionaron como medida de presión, en el contexto de la quiebra del neoliberalismo estas experiencias respondieron a otros motivos. Así, la ocupación de empresas iniciada a finales de los años 90 se debió al

incumplimiento por parte de los empresarios de sus obligaciones sociales y legales con respecto a los trabajadores, entre las que destacan el no pago de sus sueldos, despidos y jubilaciones, así como a la amenaza de cierre o abandono por parte de los propietarios de las mismas (Colavitta, 2008). La apuesta por la autogestión también fue un rasgo novedoso con respecto a las ocupaciones del pasado, una decisión que significó la preservación de puestos de trabajo y la obtención de unos ingresos superiores a los obtenidos a través de planes trabajar o a los subsidios de desempleo (Ruggeri, 2010).

Del mismo modo, la crisis de 2001 supuso la aparición de un nuevo actor social, el cartonero, que vino a resignificar la antigua figura del “ciruja”, lunfardismo con el que se conocía, desde el siglo XIX, a los vagabundos que se dedicaban a la recogida de los desechos (Villanova, 2014). En el contexto de la crisis, esta figura apareció integrada por miles de personas que diariamente llegaban a la capital, en su mayoría, procedentes del área metropolitana de Buenos Aires y que hicieron de la recolección informal de residuos una forma de subsistencia. De hecho, a través de la recogida de desechos convirtieron la basura en mercancía susceptible de ser vendida, operación que les reportó unos ingresos con los que aseguraban su mantenimiento y, en el caso de tenerlas, el de sus familias (Paiva, 2008). En este sentido, la figura del cartonero se convirtió en el símbolo del sentimiento de crisis que perforaba a la mayoría de los argentinos, ya que su presencia en el espacio público funcionó como un espejo en el cual vieron reflejado su propio empobrecimiento.

Por el contrario, las asambleas populares fueron el único actor social que se configuró a raíz del estallido social de diciembre de 2001, aunque recuperaban ciertos rasgos de la lucha barrial de las zonas urbanas del país, surgidas también en momentos de crisis producidas décadas antes (Almeyra, 2004). Estas experiencias se caracterizaron por aunar a ciudadanos con reclamos heterogéneos pero con un destinatario común: el Estado. Una actitud con la que se constataba, en paralelo a la crisis social y económica, la falta de confianza e identificación de la ciudadanía hacia el sistema político representativo argentino (González y Salamanca, 2006). Dicha crisis de representatividad se cristalizó a través de las asambleas populares, que se configuraron a partir de la heterogeneidad de sus miembros, modos de proceder y objetivos a alcanzar y que, a su vez, experimentaron distintas etapas de desarrollo a raíz del estallido. A pesar de ello su recorrido fue corto, ya que su heterogeneidad funcionó como motivo principal para la desaparición de la mayoría de estas experiencias (Monge, 2008).

1.- PIQUETEROS. PROTAGONISTAS DE UNA RENOVADA PROTESTA SOCIAL

1.1. LOS HECHOS

“Ser piquetera es salir a luchar por una necesidad que uno tiene, hacerse escuchar por la gente que no nos quiere escuchar”¹⁹¹

Los movimientos de piqueteros constituyen el actor social más novedoso que surgió en oposición al neoliberalismo. Esta condición respondió tanto a la forma de protesta que adoptó como a su modo de organización y estructura, pero fundamentalmente a la identidad piquetera que se construyó alrededor de sus integrantes. Frente a ella, los gobiernos que se sucedieron combinaron la represión y la criminalización de la protesta social con un modelo de asistencialismo basado en la distribución de planes sociales. Esta política fue incrementada a partir de 2003, con la llegada de Néstor Kirchner a la Presidencia de la Nación, pero a la misma se sumó la captación gubernamental de algunas de estas organizaciones (Schneider y Conti, 2003: 29). Sin embargo, la emergencia de los piqueteros no fue homogénea ni totalmente espontánea, pues en su accionar se perciben distintos rasgos de las luchas populares tradicionales en Argentina (Laufer y Spiguel, 1999).

Así, según Maristella Svampa (2004) fueron varias las causas que motivaron esta aparición. En primer lugar, el desmantelamiento de la estructura salarial *fordista* que había regido el mercado laboral argentino hasta la aplicación del neoliberalismo, basado en el desarrollo de los derechos sociales de los trabajadores, estabilidad laboral y protección estatal ante la pérdida del empleo. En paralelo, la desindustrialización y las privatizaciones también funcionaron como acicate para el nacimiento del movimiento piquetero, ya que estas se tradujeron en un contexto de descolectivización de los trabajadores, que en muchos casos se vieron abocados al trabajo informal. Esta falta de oportunidades se extendió a los jóvenes y mujeres de los estratos más bajos de la población, quienes se sumaron a las protestas en el primer caso como consecuencia de no haber podido acceder, por primera vez, al mercado laboral y, en el segundo, por sentirse responsables de buscar recursos y asegurarse su supervivencia y la de sus familiares. Finalmente, el auge de los piqueteros se produjo también por la actitud tomada por los sindicatos, que avalaron las reformas neoliberales.

En lo que respecta a los orígenes de los piqueteros, estos se hallan en la segunda mitad de la década de los años 90 y en su evolución se pueden distinguir dos etapas

¹⁹¹ *Piqueteras* (2002).

(Germano, 2005: 43-44). La primera de ellas abarca desde el año 1996 hasta el año 1999 y se caracteriza por la aparición de los primeros cortes de ruta en las localidades de Cutral Co (Neuquén), en 1996, y Mosconi (Salta), en 1997. En ambos casos estuvieron asociados a reclamos laborales por parte de la comunidad de ex trabajadores de YPF, a los que siguieron sendas represiones policiales y puebladas en solidaridad y apoyo a los piqueteros. Sin embargo, durante estos años el movimiento piquetero, que siguió localizándose en el interior del país y movilizándose a través del corte de ruta, fue ignorado y condenado por buena parte de la población y de los medios de comunicación. Un desconocimiento, según Svampa y Pereyra, que se debía “tanto a la estigmatización permanente que han sufrido los piqueteros, acusados del recurrente delito de alteridad, como a la dificultad de gran parte de la población de aceptar que desde el fondo mismo de la descomposición social pueden emerger importantes elementos de recomposición” (2003: 17). La segunda etapa, por su parte, se caracteriza por la expansión geográfica de la acción colectiva de los piqueteros, que se produce en el Gran Buenos Aires y, especialmente, en el partido de La Matanza. Un traslado de la protesta social que fue doble, ya que a partir de esta fecha las movilizaciones piqueteras obtuvieron una mayor visibilidad y presencia, al ganar en número a las manifestaciones promovidas por el aparato sindical. Del mismo modo, durante esta etapa se produjo una transformación del movimiento piquetero en un fenómeno urbano y pobre, lo que explica la existencia de una doble tipología de este sujeto social: de un lado los desocupados de matriz sindical, ex trabajadores procedentes de empresas públicas privatizadas y de la administración, ubicados sobre todo en el interior del país, y de otro, los desempleados provenientes de diversos sectores, con perfil urbano y popular y localizados en el área metropolitana de la capital del país (Merklen, 2005).

Estas condiciones y perfiles llevaron a los piqueteros a adoptar el corte de ruta como principal modalidad de protesta. La misma consistía en cerrar el acceso a las principales vías de las localidades en las que estos trabajadores se ubicaban bajo un mismo reclamo, trabajo, que fue variando a medida que pasaban los años y la situación económica empeoraba, lo que movió a los integrantes de los cortes de ruta a solicitar otros recursos de carácter urgente, como alimentos. La carga dramática del formato de esta protesta social, en la que los participantes únicamente tenían como herramienta, para alcanzar visibilidad y negociar con el poder político, el propio cuerpo expuesto en las rutas, se convirtió en referente para la construcción de la identidad piquetera (Masetti, 2004). Este término, piquetero, además de llamar la atención, representó una

alternativa para los desocupados que no asumían su situación, especialmente para aquellos que contaban con una amplia experiencia como trabajadores y no se consideraban desocupados. De este modo, el concepto piquetero supuso un motivo de dignidad para sus miembros, con el que se identificaron y les permitió anclar el estigma y las connotaciones negativas que les suponía su condición de desempleados.

No obstante, el corte de ruta también funcionó como punto de partida de una serie de relaciones sociales que iban más allá de la construcción piquetera como un ente individual (Muñoz, 2005). En esta línea, la participación en este acontecimiento supuso una serie de novedades en el ámbito asociativo, donde surgieron liderazgos y distintas estructuras organizativas. Así, en el ámbito de la protesta social, además de los citados cortes de ruta, los piqueteros destacaron por protagonizar numerosas marchas de protesta, que supusieron desplazamientos masivos de la periferia a las ciudades, y por tomar edificios públicos, entre otras modalidades de acción. Del mismo modo, la estructura interna de las organizaciones piqueteras se caracterizó por la inclusión de sus miembros en la toma de decisiones, para lo que se valieron de la asamblea como dispositivo de alcance de las mismas, donde estas viraban desde lo político a lo social; en el desarrollo de una serie de responsabilidades específicas para cada miembro del movimiento y en un anclaje fundamentalmente de carácter barrial.

En lo que respecta a los reclamos de los piqueteros, los cortes de ruta y la protesta social masiva significó la obtención, en muchos casos, de planes asistenciales otorgados por el Estado¹⁹². Estos, en un primer momento, supusieron la posibilidad de hacer frente a la desprotección social que se vio incrementada durante la crisis, con el empeoramiento de la situación económica y el crecimiento de los índices de desempleo y pobreza. Sin embargo, a medida que fueron recibiendo, la percepción que tuvieron las organizaciones piqueteras de estos fue variable. Así, por un lado, hubo quien entendió los planes asistenciales otorgados como derechos adquiridos y, en ciertos casos, estos fueron recibidos como salarios ante los que los miembros de las organizaciones piqueteras tenían la obligación de desarrollar una contraprestación laboral. En este sentido, fueron diversas las organizaciones piqueteras que llevaron a cabo proyectos de autogestión, siendo el ejemplo más paradigmático de ello la Unión de

¹⁹² Esta intervención estatal se auspició bajo la denominación Planes Trabajar y respondió a un triple objetivo: brindar ocupación transitoria a trabajadores en condiciones de pobreza o situación de vulnerabilidad social, reducir el impacto de la caída del nivel del ingreso de los hogares por la pérdida de empleo y mejorar la empleabilidad de dichos trabajadores. La duración de estos planes fue de entre tres y seis meses durante los cuales los beneficiados cobraban 200 pesos argentinos. Se estima que en el periodo más álgido de la crisis fueron asignados más de 325.000 planes (López, 1998: 3-4).

Trabajadores Desocupados (UTD) de Mosconi. Esta opción contempló varias ventajas para los miembros de las organizaciones piqueteras, como fue el hecho de que al realizar actividades similares a un empleo, estas les permitieron sentirse nuevamente trabajadores y, como consecuencia de ello, recuperaron la dignidad que sentían haber perdido. Del mismo modo, los proyectos autogestionados generaron una nueva percepción y legitimación de las organizaciones piqueteras en el interior de las comunidades donde estaban implantadas, lo que facilitó su continuidad¹⁹³. Sin embargo, no todos estos movimientos de desocupados vieron los planes asistenciales como sinónimo de trabajo. Fue el caso, especialmente, de las primeras organizaciones que surgieron en el conurbano bonaerense, con fuerte influencia de la Corriente Combativa Clasista (CCC) de La Matanza, para quienes el trabajo era el que se realizaba en las fábricas. A pesar de ello los tomaron y, para ellas, tuvieron una gran importancia, ya que los planes asistenciales representaron uno de los ejes del trabajo comunitario que está en la base de estas organizaciones¹⁹⁴.

1.2. LOS AUTORES

La representación de las organizaciones piqueteras tuvieron en los grupos de realizadores militantes su principal pilar de producción y difusión. Sin embargo, estas experiencias también fueron representadas por grupos de cineastas independientes y por realizadores individuales. Es el caso de los autores de los trabajos que componen el presente epígrafe, responsables de *Matanza* (Grupo Primero de Mayo, 2002), *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002) y *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (Lorena Riposati, 2011).

A) *Grupo Primero de Mayo*

*“No solo en ese momento el tema era poco importante, sino que el documental era un género menor”*¹⁹⁵

Esta agrupación surgió, oficialmente, el día 1 de mayo de 1998, fecha que también supuso el punto de partida de su única producción colectiva: *Matanza* (2002). Este comienzo se llevó a cabo durante la celebración de la onomástica en el barrio de María

¹⁹³ Una extensa enumeración de los proyectos sociales y productivos de la UTD de Mosconi está presente en el trabajo de Claudia Korol (2006) *Cortando las rutas del petróleo*, (Asociación Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires).

¹⁹⁴ Las particularidades de esta experiencia piquetera han sido ampliamente abordadas por Raúl Isman (2004) en *Los piquetes de la Matanza. De la aparición del movimiento social a la construcción de la unidad popular* (Ediciones Nuevos Tiempos, Buenos Aires).

¹⁹⁵ Respuesta de Emiliano Penelas a un cuestionario enviado por la autora, el 25 de enero de 2015.

Elena del citado partido del conurbano bonaerense. Un encuentro entre directores y vecinos que sirvió para realizar unas tempranas entrevistas a distintos miembros del movimiento de desocupados del barrio, de las que posteriormente saldrían los protagonistas de la narración. El registro aunó así el simbolismo de la fecha con las demandas que perseguían estos desocupados, temática principal que desarrolla este relato.

El proyecto estuvo a cargo de cuatro realizadores: Rubén Delgado (Entre Ríos, 1967), Nicolás Batlle (Buenos Aires, 1976), Fernando Menéndez (Buenos Aires, 1976) y Emiliano Penelas (Buenos Aires, 1977), a quienes les unía su condición de estudiantes de segundo curso en la actual Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Los cuatro concibieron la agrupación como un ente independiente, en el que cada uno de los miembros mantenía su propia ideología. Esta falta de organicidad los separaba de los realizadores militantes, aunque se asemejaron a ellos en su concepción del documental como herramienta de contra-información y en los modos de producción que utilizaron. Así, y a pesar de que en los inicios se dividieron en roles, cada miembro responsabilizándose del área en el que se formaba (Emiliano Penelas de la fotografía, Fernando Menéndez de la producción, Nicolás Batlle de la realización y Rubén Delgado del montaje), los cuatro acabaron combinando las tareas y rompiendo los tiempos de producción programados¹⁹⁶.

La cinta, que no contó con colaboración institucional y fue financiada con 6.000 dólares a cargo de los realizadores, fue estrenada en el Ciclo de Cine Piquetero entre el 6 y el 12 de diciembre de 2001 en el Cine Cosmos de la calle Corrientes. Durante el año 2002 fue distribuida mediante su venta en vídeo y exhibida a través de canales alternativos, desde cine-clubs barriales y universidades, a asambleas y fábricas recuperadas, asemejándose a los modos de distribución característicos del documental militante. Ese mismo año se exhibió en el Bafici y recorrió numerosos festivales de cine. Una difusión que desembocó en su estreno comercial, pues estuvo en cartel en el Cosmos ya en solitario entre el 12 de septiembre y el 2 de octubre, y en su nominación a los Premios Cóndor.

¹⁹⁶ La intensidad de los acontecimientos que se produjeron en estos años y la falta de un equipo propio de rodaje, promovieron este modo de trabajo, como Rubén Delgado expone: “Fueron cuatro años intensos en Argentina, la verdad es que costaba mucho ir al barrio a grabar, nosotros nunca contamos con una cámara propia, siempre eran cámaras prestadas (...). Todo eso lo hacíamos o lo hacía yo solo en un viaje de una hora y media en colectivo (autobús), de Buenos Aires hasta el barrio María Elena, en La Matanza. Así todo se grababa de manera muy espontánea, hasta incluso momentos críticos como la toma de un edificio público que está en el documental, era todo muy secreto y se avisaba en el último momento”. Respuesta de Rubén Delgado a un cuestionario enviado por la autora, el 8 de marzo de 2015.

En esos momentos el grupo ya se había disuelto, aunque a día de hoy todos sus miembros siguen vinculados al cine. Así, Emiliano Penelas ha continuado su carrera en el ámbito de la dirección de fotografía, especialmente de largometrajes y cortometrajes documentales, así como en la dirección de cortometrajes experimentales, como *Buenos Aires, Montevideo, Buenos Aires* (2006), *Paseo* (2009), *Tres minutos de mar* (2010) y *Canción de amor en Valparaíso* (2015). Es profesor en el ENERC y dirige el cine-club La Rosa. Una actividad que llevó a cabo junto a Rubén Delgado, quien entre 2002 y 2010 dirigió, en diversos centros culturales de Buenos Aires, los cine-clubs Raíces, La Calle Larga y Betanzos. También es docente en la Universidad Tecnológica Nacional de Avellaneda. Por su parte, Fernando Menéndez se trasladó a vivir a España y ha dirigido los largometrajes documentales *Laboratorio 3, ocupando el vacío* (2006), *De ida y Vuelta* (2011) y *Goro, el que mueve los hilos* (2015). De igual modo, Nicolás Batlle es miembro de la productora argentina Magoya Films, donde produce documentales, películas de ficción y series de televisión.

B) Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone

“Nos identificamos con su lucha y con su condición de mujeres”¹⁹⁷

El cierre de *elfoco.com*, la empresa en la que trabajaban, y su consecuente despido, el 11 de septiembre de 2001, fue el motor que llevó a Malena Bystrowicz (Buenos Aires, 1978) y Verónica Mastrosimone (Lomas de Zamora, Buenos Aires, 1972) a realizar *Piqueteras*. La elaboración del documental se prolongó hasta enero de 2002, periodo de tiempo en el proyecto pasó por varias etapas. La primera de ellas vino de la mano del estado personal en el que se encontraban las realizadoras, miembros de la clase media argentina, con formación universitaria y, en ese momento, desocupadas. Una coyuntura que fomentó su identificación con las luchas populares que protagonizaban los colectivos más excluidos, como eran los piqueteros. Esta realidad les llevó a registrar los cortes de ruta del conurbano bonaerense, idea que sustituyeron por el registro de las experiencias del interior del país a medida que investigaban este movimiento social y proceso que les proporcionó tres de las claves del trabajo: el recorrido histórico con el que contaban los piqueteros, que motivó su reconstrucción en la cinta; el silencio de los medios de comunicación ante tales experiencias, del que se desprendió el objetivo de

¹⁹⁷ Declaraciones de Malena Bystrowicz a cuestionario enviado por la autora, el 6 de enero de 2015.

contra-información del documental; y el protagonismo en ellas de las mujeres¹⁹⁸, que motivó la perspectiva de género de la narración.

El documental fue financiado autónomamente por las realizadoras y su modo de producción se caracterizó por la división de roles, según la capacitación con la que contaban cada una de ellas. Así, Bystrowicz se encargó de la cámara y de la edición, fruto de su paso por el IDAC; y Mastrosimone de la fotografía fija, resultado de su formación junto a profesionales como Adriana Lestido. Ambas tuvieron, además, la ayuda de Miguel Magud en los elementos relativos al sonido y la música. En lo que respecta al recorrido del documental, el mismo fue estrenado comercialmente en la sala Cosmos de Buenos Aires, en julio de 2002, y en el cine Malba, dentro de la muestra “Documentos de la resistencia”, en octubre de ese mismo año. También fue difundido en centros culturales, universidades y fábricas recuperadas.

Tras este trabajo, ambas realizadoras continuaron su carrera en el ámbito de lo audiovisual. Malena Bystrowicz focalizó sus trabajos documentales desde la perspectiva de género y dirigió *Agujeros en el techo* (2007), una cinta sobre una familia de mujeres de la Villa 20 de Buenos Aires que sobreviven a la pobreza y la exclusión. Esta narración fue producto de su experiencia como capacitadora audiovisual y en ella incluyó parte de los trabajos audiovisuales realizados por las protagonistas del relato. Con posterioridad realizó *Elena* (2008), documental monográfico de denuncia y solidaridad con la documentalista y cineasta Elena Varela, encarcelada por grabar un documental sobre los desalojos de la comunidad mapuche en Chile; y *Mujeres de la Mina* (2014), codirigido con Loreley Unamuno, sobre un conjunto de mujeres que trabajan en las minas del Cerro Rico de Potosí (Bolivia), en el que contaron con la participación del escritor Eduardo Galeano. Para el mismo obtuvieron financiación estatal y extranjera. Su estreno comercial tuvo lugar en octubre de 2016. Por su parte, Verónica Mastrosimone también ha desarrollado trabajos relacionados con el documental y, en concreto, con movimientos de resistencia del interior del país. Así, codirigió *Campesinos* (2004), con Miguel Magud y Anna Felliou, sobre la experiencia de tres organizaciones de campesinos en la ciudad de Resistencia (provincia de Chaco) por un conflicto derivado del uso de la soja. Además, en 2009 participó en la producción de contenidos de la serie documental para Canal Encuentro Pueblos

¹⁹⁸ La presencia en los movimientos de desocupados de las mujeres fue mayoritaria. No obstante, como señala Graciela Di Marco, bajo este “aparente protagonismo femenino de las luchas piqueteras, que se ha instalado casi como un sentido común, en el discurso de las propias organizaciones y los medios que recogen estas actividades la conducción sigue siendo masculina” (Di Marco, 2003: 27).

Originarios. En la actualidad se desempeña como docente en la Universidad de Palermo.

C) Lorena Riposati

“El punto de vista aquí es denunciar la realidad, desmontarla”¹⁹⁹

El estreno de su primer largometraje documental como directora fue el punto de partida que llevó a Lorena Riposati (Buenos Aires, 1974) a realizar *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (2011). El mismo tuvo lugar en las provincias de Jujuy y Salta, en el norte de Argentina, en 2006, evento en el que conoció a personas que le pusieron en contacto con los miembros de la UTD de Mosconi. Una visita a la localidad bastó para que se diera cuenta de que realizaría un documental sobre dicha historia de resistencia. Para ello, elaboró un guión que presentó al INCAA, el cual logró la financiación necesaria para dar continuidad al proyecto, que filmó en 2008 y estrenó el 18 agosto de 2011. El mismo se exhibió comercialmente en las salas Gaumont y Cosmos de Buenos Aires, estuvo en cartel hasta el 29 de agosto y obtuvo un total de 487 espectadores. Asimismo, se distribuyó en distintos espacios de difusión alternativa, participó en varios festivales de cine y fue emitido por el canal de TDT de titularidad pública INCAA Tv.

Procedente de una familia sin militancia política, el interés de Riposati por el cine documental fue tardío, ya que su inquietud en un primer momento fue la investigación. Por este interés se licenció en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires (UBA), periodo de tiempo en el que encontró en el documental el formato que le permitía canalizar sus reflexiones. Es por ello que, tras su paso por esta institución, dio un giro a sus proyectos y comenzó formarse en este ámbito a través de la realización de diversos talleres de cine. La experiencia en estos espacios y su carrera posterior le hicieron entender el audiovisual como una herramienta de intervención en la sociedad, a través de la cual se puede llegar al espectador y transformarlo. Una función del cine que focaliza en su interés particular por visibilizar las luchas sociales de Argentina, ya que su propósito es “mostrar que todavía hay gente que lucha contra la injusticia y se moviliza y que, más allá de que muchas veces nos han

¹⁹⁹ Russo, J. P. (2011), “La lucha sigue acá, allá y en todas partes”, *Escribiendo Cine*. Disponible en <http://goo.gl/f07XrA>. Consultado el 7 de junio de 2016.

ganado y nos han derrotado, la gente se vuelve a levantar y vuelve a pelear por sus derechos sociales”²⁰⁰.

A pesar de contar con algunas experiencias en la dirección de cortometrajes, como *Cien metros llanos* (1997) y *Cine argentino en la dictadura* (1998), su perfil como documentalista se forjó a partir de 1999, cuando Riposati pasó a formar parte del grupo de Cine Insurgente (1999-actualidad), en el que elaboró varias producciones, como los cortometrajes *Tercer Tiempo* (2000), sobre las luchas llevadas a cabo por los jubilados argentinos a raíz de la merma de sus protecciones sociales durante el menemismo; y *Memoria, vacuna contra la muerte* (2003), sobre las consecuencias de la última dictadura. Asimismo, su pertenencia a esta agrupación coincidió con el estallido de diciembre de 2001 y el auge del video-activismo argentino, que le llevaron a participar en los colectivos de grupos de cineastas que se configuraron a raíz del estallido, como Adoc y Argentina Arde. Tras su paso por esta agrupación, de la que dejó de formar parte en 2006, realizó su primer largometraje documental como directora en solitario: *Yaipota ñande igui: Queremos nuestra tierra* (2006). Este trabajo, financiado autónomamente, versó sobre las luchas de los pueblos originarios del norte de Argentina. Tras *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad*, en 2015 estrenó, con financiación estatal, *Mariposas negras*, trabajo que refleja una lucha vecinal en Berazategui (provincia de Buenos Aires) contra los casos de muertes por cáncer como consecuencia de una subestación eléctrica en la zona. En paralelo a su actividad como documentalista es docente de cine en varias universidades.

1.3. LOS TEXTOS

Los tres documentales que se analizan a continuación son textos audiovisuales de denuncia, en los que se visibilizan varias luchas populares protagonizadas por organizaciones piqueteras y se critica el tratamiento que de ellas hacían los medios de comunicación hegemónicos. Estos aspectos están presentes en los temas, estructura narrativa y propuesta formal a partir de las que se configuran las tres cintas. En primer lugar, los tres films utilizan un número de temas similar (entre 20 y 25). De ellos sobresalen las causas de la aparición de las experiencias piqueteras de Matanza (Buenos Aires), Cutral Co (Neuquén), Mosconi (Salta) y Ledesma (Jujuy); las motivaciones de los desocupados para continuar integrando cada uno de estos movimientos, su organización interna y formas de protesta, así como las consecuencias que se derivan de

²⁰⁰ Declaraciones de Lorena Riposati en entrevista con la autora, el 13 de julio de 2015.

esta, sintetizadas en la represión estatal. De este resumen de ejes temáticos se desprende que los documentales optan por representar experiencias piqueteras concretas, que no intentan explicar el movimiento de desocupados en su conjunto ni, mucho menos, la coyuntura de crisis en la que históricamente se enmarcaron.

En paralelo, los tres trabajos presentan una argumentación similar. En ella se parte del momento presente de la organización piquetera representada, se reconstruye su pasado y se muestran los conflictos que atraviesan sus protagonistas, que son resueltos de manera exitosa. Esta finalización supone la reproducción de estructuras conclusivas que desarrollan sus conflictos narrativos en términos de oposición. En este sentido, se realiza una representación binaria de los personajes, dando voz y visualizando a los protagonistas de las luchas populares y silenciando a los responsables del neoliberalismo. Las estrategias visuales utilizadas para ello se encargan de profundizar estas diferencias, connotando positivamente a los sujetos de las narraciones y negativamente a sus oponentes. De hecho, se construye un estereotipo nítido de los piqueteros, como ciudadanos excluidos por motivos de procedencia, etnia y condición de desocupados que busca romperse a través del uso de la puesta en escena, el montaje, el encuadre, el material de archivo o las metáforas visuales. Estas estrategias fabrican una imagen humanizada de los personajes, que fomenta la empatía del espectador hacia las acciones que llevan a cabo.

A su vez, la construcción de las experiencias piqueteras que abordan los documentales se realiza a partir de perspectivas acotadas y, en concreto, desde el punto de vista de los protagonistas, declinando ofrecer otras miradas de expertos o ajenas a la experiencia que se representa. Esta visualización se registra a través de las modalidades de representación documental de cine directo e interactivo, propuestas formales de las que se deduce la importancia que tienen los testimonios de los protagonistas de los movimientos piqueteros en los tres trabajos analizados, en detrimento del material de archivo. Este recurso aparece de manera subordinada, cuantitativa y cualitativamente, ya que funciona como mecanismo probatorio de la argumentación de los personajes y para representar críticamente al poder político y económico. De este modo, se produce una ruptura del uso clásico del material de archivo como elemento ilustrativo, ya que en los trabajos analizados sobresale por la función irónica y contra-informativa que ejerce.

Sin embargo, los tres documentales también presentan diferencias entre sí, que se aprecian fundamentalmente por las distintas temporalidades de su realización. En esta línea, mientras los documentales más próximos al estallido popular de diciembre de

2001 subrayan los aspectos positivos de la autogestión de los piqueteros, en cuanto a movimiento social de lucha y oposición al neoliberalismo así como organización horizontal que promueve la participación de sus miembros, la cinta realizada por Lorena Riposati proyecta las contradicciones de la experiencia piquetera de Mosconi y los límites de la autogestión. Del mismo modo, este trabajo se diferencia en la interpretación, más amplia en términos temporales, de la ubicación de dicho movimiento piquetero, aunque no abandona la aproximación a dicha realidad histórica a través de la perspectiva testimonial de sus protagonistas.

A) *Matanza*

Este documental indaga en las organizaciones piqueteras del partido bonaerense de La Matanza a través de un caso concreto: la experiencia del barrio de Santa Elena. Un relato que, por un lado, reconstruye el movimiento de villas y asentamientos llevado a cabo en este lugar desde los años 80, antecedente directo de las experiencias piqueteras que surgen a mediados de los años 90 y, por otro, explica cómo este espacio avanzó hasta convertirse en una organización de trabajadores desocupados. En paralelo, la cinta hace hincapié en las causas que dieron origen a esta experiencia, profundiza en el perfil de sus miembros y analiza las características que definen a esta organización piquetera.

Estos aspectos quedan reflejados en los 20 ejes temáticos sobre los que se sustenta el documental. Sin embargo, el grado de representatividad que los mismos ocupan en la narración varían, pues se desarrollan de manera dicotómica y hacen hincapié en la representación de esta resistencia social concreta en vez de ocuparse de la crisis en su conjunto. Así, las características de la experiencia piquetera del barrio de Santa Elena, el perfil subjetivo de sus miembros y las causas que les llevaron a integrar tal movimiento son los aspectos que más se tratan en la cinta. De hecho, la organización de este movimiento de desocupados aparece 12 veces (18%). El perfil de los piqueteros, por su parte, lo hace en 7 ocasiones (10%). Por el contrario, los temas relativos al contexto de crisis económica y social, sus causas y consecuencias, apenas son analizados por el documental. Ello es perceptible en las menciones que reciben las medidas económicas del modelo neoliberal, como la reforma laboral; o las consecuencias de la deuda externa, como la desnutrición; que aparecen 1 o 2 veces a lo largo de la narración (1% y 3% respectivamente)²⁰¹.

²⁰¹ El resto de temas que aparecen son: Pobreza y Planes Trabajar (6 menciones, 9%), justificación de los cortes de ruta (5 menciones, 7%), toma de tierras y presencia de mujeres piqueteras (4 menciones, 6%),

Estos temas quedan incluidos dentro de la estructura del documental, en cuyo argumento se pueden distinguir tres partes. La primera es de carácter introductorio y en ella se abordan los motivos que dieron lugar al surgimiento del movimiento piquetero. Estos se sintetizan en la aplicación en Argentina del neoliberalismo, que la narración ubica entre 1976 y 2001 y personifica en las figuras de José Alfredo Martínez de Hoz, Carlos Menem, Fernando de la Rúa y Domingo Cavallo, que es proyectado como nexo de unión de las tres administraciones. Estos cuatro políticos son mostrados como responsables de la crisis y sus consecuencias, que el relato circunscribe al auge de la pobreza en el país y, como extensión, a las resistencias que los piqueteros personifican.

El nudo de la narración se subdivide, a su vez, en dos segmentos. El primero de ellos se extiende hasta el minuto 24 y en él se lleva a cabo un registro de la exclusión que existe en el barrio de Santa Elena. Este fenómeno es interpretado a través del testimonio de una de las parejas protagonistas del documental, cuyo caso es utilizado como estrategia de humanización de la experiencia piquetera en su conjunto. Para ello, se da a conocer la condición de inmigrantes de los personajes, su infancia traumática, su origen familiar desestructurado y su temprano acceso a la vida laboral, lo que condiciona su escasa formación académica. También se hace hincapié en la familia que ambos han sabido construir y en los problemas de salud que han padecido y superado. Esta mirada documental de proximidad y empatía hacia los sujetos representados intenta acabar con la condición de alteridad de estos en relación al espectador del documental.

El segundo extracto ocupa la siguiente media hora del documental y en él se lleva a cabo una reconstrucción del surgimiento, transformación y características más destacadas de esta organización piquetera. Un giro de la representación, de lo personal a lo político, para el que se utiliza un relevo testimonial, que recae en Juan Carlos Alderete. A través de la inclusión de este personaje se personifica la extensión de la experiencia piquetera, desde lo individual a lo colectivo. Además, su incorporación al relato facilita la transmisión de la idea de que la resistencia de los piqueteros no responde a una necesidad puntual sino a una problemática estructural. Para ello, se subrayan como motivaciones del surgimiento de este actor social las condiciones de desnutrición e insalubridad que padecen y se proyectan de forma dilatada los rasgos de la organización: horizontalidad, autonomía e igualdad entre sus miembros. En paralelo, la representación del contexto se desarrolla de manera indirecta, a través de la

flexibilidad laboral e iniciativas del MTD (2 menciones, 3%) y estereotipo de los piqueteros, sentimiento a la hora de corta una ruta, victoria de los piqueteros, represión y cartoneros (1 mención 1%).

plasmación de la intensificación de la protesta social que experimenta el movimiento de desocupados protagonista del documental. Este acercamiento a la crisis social y económica es utilizado de manera subordinada a las acciones que llevan a cabo los protagonistas, como continuidad para conseguir sus objetivos.

La tercera parte del documental se extiende durante el último cuarto de hora de la cinta. En este extracto tiene lugar el desarrollo de un corte de ruta, el único que aparece en la narración a pesar de ser el rasgo distintivo de la identidad piquetera. Una decisión que refuerza la lectura crítica que el documental realiza de las representaciones de los medios de comunicación hegemónicos y la vocación de este dispositivo de romper con las construcciones estereotipadas que se realizaron sobre los piqueteros. Tal proyección funciona para trasladar la esencia de esta experiencia: su carácter resistente. Así, la protesta que se registra concluye positivamente y los piqueteros materializan una “victoria” frente al gobierno, que cede a sus peticiones.

En lo que respecta a la dimensión actancial de los personajes, los piqueteros ejercen de sujetos del relato. Ello se debe a que estos personajes demandan un cambio del poder político a través de sus acciones de protesta. Para obtenerlo, en la narración cuentan con la figura del ayudante, personaje que sintetiza la figura del doctor que atiende en el barrio y que defiende las luchas populares que se llevan a cabo. Por su parte, el rol de oponente es realizado por los representantes del poder político y económico, que mantienen una actitud contraria a acceder a las demandas de cambio demandadas y que personifican la entonces ministra de Empleo, Patricia Bullrich, y los responsables sobre los que los piqueteros llevan directamente sus acciones de protesta: los diputados del Congreso de la Nación, los gestores de la empresa Edenor, que suministraba el servicio eléctrico en el barrio; y un representante de la municipalidad de La Matanza.

Los piqueteros, además de ejercer de sujetos de la narración, son los protagonistas de la misma, pues en términos cuantitativos se trata del grupo que cuenta con un mayor peso en el documental. Así, son registrados 17 de ellos (71% del total), que suman 38 intervenciones con diálogo (81% del total). Del análisis narrativo de los personajes protagonistas se desprende que Ramón Aranda (y por extensión, Nuria) presenta una dimensión física nítida, al especificarse su condición de inmigrante procedente de una provincia del interior del norte argentino, Entre Ríos. Asimismo, y pese a no decir explícitamente su edad, los datos que expone sobre el tiempo que lleva viviendo en el barrio, la experiencia laboral con la que cuenta y los años que lleva sin

trabajo facilitan la aproximación a este indicador, lo sitúan en torno a la cincuentena. Más significativas son las otras dos categorías que definen esta dimensión, su aspecto físico y forma de vestir, ya que rompen con la imagen prototípica que se había elaborado de este actor social. Así, durante toda la narración este personaje aparece formalmente vestido, imagen que desentona con el lugar en el que se encuentra y con la indumentaria con la que se asocia a este actor social, que suele vestir informalmente y se cubre el rostro para evitar ser identificado. Esta ruptura se extiende a su aspecto físico, ya que en su entrevista de presentación aparece con el pelo recién cortado, el rostro afeitado y portando gafas para ver de lejos. En lo que respecta a su dimensión sociológica, este personaje confirma su condición de esposo y padre de familia numerosa y subraya su dilatada experiencia laboral, que no evitó que cayera, años atrás, en el desempleo. La condición de líder barrial del personaje condiciona sus apariciones en la narración, pues estas se realizan especialmente en La Matanza y muestran al protagonista gestionando las subvenciones recibidas. Esta situación de representante de los vecinos explica los indicadores que forman parte de su dimensión psicológica. Así, Ramón tiene una forma de expresión clara y concisa durante sus entrevistas, con un tono de voz tranquilo. Esta actitud es subrayada en las acciones de protesta que lidera, conversando con los vecinos, jugando con los niños, paseando con su hijo y ayudando a su mujer en las tareas del hogar. Asimismo, este indicador también establece cuáles son los conflictos que atraviesa el personaje de Ramón, y marca la subjetividad que se desprende de la cinta. Estos son de índole colectiva, pues es miembro de una organización cuyos integrantes se sienten excluidos socialmente y sin posibilidad de ser escuchados, lo que les mueve a realizar la protesta social que les distingue, el corte de ruta. Por último, el personaje no dice profesar ningún tipo de creencia religiosa pero sí política, ya que reconoce su procedencia peronista, su desencanto hacia este movimiento y adhesión a la CCC, de corte marxista. Este giro en su identidad política se explica en la crisis de representación que registraron los sindicatos tradicionales en Argentina como consecuencia de su apoyo al neoliberalismo.

Por el contrario, del personaje de Alderete (y por ende, de su pareja, Gladys) se desprenden otras connotaciones. Así, nada se dice en la narración acerca de su procedencia y edad. Tampoco se perfila su figura apelando a su condición de padre y responsable de la unidad familiar. Por el contrario, los aspectos que de él se subrayan están ligados a su dimensión psicológica, especialmente a su componente ideológico y al rol que ejerce y ocupa en la organización. De hecho, el personaje es asociado al

ámbito de lo político, al ser mostrado como portavoz de la organización y mediador entre esta y los interlocutores a los que se dirigen a hacer públicos sus reclamos. Así, se puede observar a Alderete en repetidas ocasiones dirigiéndose a políticos y empresarios, reuniéndose con ellos y transmitiendo las conclusiones de dichos encuentros al resto de piqueteros. A su vez, la condición de líder también está presente a la hora de dirigir las acciones del movimiento de desocupados, pues alienta a continuar con la lucha.

En relación a la temporalidad del documental, este se extiende durante 75 minutos, un discurso en el que se condensa una historia que abarca entre los años 1976 y 2001, pasado argentino en el que no se hace hincapié. Durante la introducción el orden que mantiene la narración es lineal y cronológico, lo que no sucede en el nudo del relato, cuando son proyectados varios saltos temporales aleatorios. Así, son especialmente destacados los *flashbacks*²⁰² que explican el inicio de las luchas del movimiento de desocupados, que fechan esta experiencia en los años 80, pero también las consecuencias de la hiperinflación de 1989 en el barrio, la organización de las primeras ollas populares protagonizadas por estos en 1986 y la consecución de los primeros Planes Trabajar de 1997. Esta alteración del orden temporal de los acontecimientos constata la extensión a lo largo del tiempo de la lucha mantenida por los protagonistas. La linealidad vuelve a recobrase a la hora de proyectar las acciones de protesta experimentadas por los piqueteros, coincidiendo con el registro directo de las imágenes y la duración de la realización documental, que abarcó entre 1998 y 2001. Las mismas abarcan la movilización en el Congreso de los Diputados en contra de la reforma laboral de 1998, las protestas que en 1999 los piqueteros protagonizaron ante la sede de Edenor y la municipalidad de La Matanza por el corte del suministro eléctrico y las consecuencias del temporal en sus viviendas. Este orden continúa respetándose al final de la narración, que se ubica en mayo de 2001, con el corte de ruta en el que se refleja desenlace favorable a favor de los piqueteros.

Por su parte, el espacio del documental connota la situación de exclusión que padecían los habitantes de La Matanza. Así, los lugares más repetidos en el documental son las distintas ubicaciones del barrio de María Elena que aparecen, las cuales representan el 57% del total de las secuencias. Dentro de estas se registran diversos lugares, desde las casas de los protagonistas hasta el centro de salud del barrio, pasando por la junta vecinal donde tienen lugar las asambleas y la preparación de los talleres de

²⁰² Esta técnica se basa en intercalar en el desarrollo lineal de la acción secuencias referidas a un tiempo pasado.

capacitación. Del mismo modo, los exteriores del barrio también son ampliamente registrados en las imágenes, constatando con ello su alejamiento de las principales vías de comunicación y la precariedad de tales espacios, especialmente en lo relativo a las viviendas y alrededores de estas. En el lado opuesto se sitúan los espacios institucionales, que representan el 29% del total de las secuencias, y empresariales, con el 2% restante. Tales emplazamientos confirman la lucha llevada a cabo por los piqueteros de La Matanza y, a su vez, personifican el “enemigo” de estos, al ejercer los edificios públicos y empresariales como metáfora del poder político y económico.

La estructura narrativa de *Matanza* finaliza con el análisis del modo y de la voz narrativa que desarrolla el documental. En el primer caso, la focalización se realiza desde el punto de vista de los realizadores, aunque las imágenes hagan hincapié en visibilizar al colectivo de los piqueteros de La Matanza. El estilo directo que se proyecta en el grueso de la narración también determina la voz narrativa de los mismos, pues son los piqueteros los que narran su experiencia. Sin embargo, a pesar de que el modo de representación documental dominante es el directo o de observación, en el trabajo de Grupo Primero de Mayo también están presentes otros estilos, aunque de manera más minoritaria, como son el expositivo, el interactivo y el reflexivo. Desde la perspectiva formal, el estilo expositivo se observa a través de los intertítulos iniciales, pero sobre todo al final de la narración, espacio en el que se reitera a través de distintos indicadores macroeconómicos la coyuntura de crisis económica en el país, motivadora de la emergencia de estas experiencias. En lo que respecta al estilo interactivo, este está presente en las entrevistas a los protagonistas, que funcionan como dispositivo de presentación del personaje y formulación positiva del mismo. En este sentido, los encuentros se registran respetando el binomio espacio-sujeto, pues los personajes son entrevistados en las puertas de sus viviendas. En las mismas no se percibe ninguna huella de la enunciación en lo que respecta a las voces de los realizadores. Tampoco queda formulada la pregunta que se le realiza al sujeto, ni verbalmente ni a través de carteles. Por el contrario, sí se presenta a los protagonistas mediante un intertítulo en la zona inferior de la pantalla, con letras amarillas, en el que se lee su nombre y apellido. La composición visual del plano mientras se reproducen las entrevistas es similar en los tres casos. En ellas aparece el sujeto en primer plano, sentado en los escalones de acceso a la vivienda. Un tamaño del plano que permite a la cámara percibir la expresión del rostro del personaje, que capta. Asimismo, mediante la inclinación del ángulo de la misma, ligeramente elevado en los tres casos, se constata la presencia de la metáfora

orientacional LO BUENO ES ARRIBA, que connota positivamente a los sujetos representados y los dota de una posición de superioridad. Por último, el estilo reflexivo está presente en el trato que se hace a las imágenes de archivo y en su función contra-informativa. Este rol se percibe especialmente en la argumentación de Ramón Aranda, que se queja del estereotipo estigmatizado que los medios de comunicación desprenden de los piqueteros, al contrario de lo que él defiende. Esta postura se basa en llevar a cabo las acciones de lucha, cortes de ruta incluidos, como última vía posible, al no ser escuchados por las autoridades y sentirse excluidos del sistema. Para constatar ambos discursos, la cámara registra las declaraciones en *off* de Aranda antes mencionadas y enfoca la primera página de un periódico, cuyo frío y descontextualizado titular “Desocupados cortaron la ruta 3 en Laferrere” es superpuesto a las imágenes que proyectan la toma de un edificio público por parte del movimiento de desocupados de La Matanza, que se posicionan a favor de las acciones que llevan a cabo los piqueteros.

La combinación de estos estilos de representación determinan las funciones que cumplen los testimonios y el material de archivo utilizado. De hecho, se hace hincapié en los testimonios de los piqueteros de La Matanza y el material de archivo queda subordinado como recurso que argumenta a favor de estos. El mismo cumple dos funciones. La primera de ellas es de índole ilustrativa y funciona para contextualizar gráficamente la argumentación y acciones que llevan a cabo los protagonistas del documental, reforzando las mismas. Este rol está presente en las entrevistas de los piqueteros que acceden a los primeros Planes Trabajar, que hacen extensibles los rasgos prototípicos de los protagonistas al conjunto de los miembros del colectivo. En paralelo, el uso del material de archivo funciona como mecanismo de contra-información, al hacer una lectura irónica y crítica de la representación de los medios de comunicación hegemónicos, como es el caso de la televisión. Esta función es perceptible en la secuencia que da comienzo a la narración y que asocia a Martínez de Hoz, Menem, de la Rúa y Cavallo con el desarrollo del neoliberalismo en Argentina y la aparición de movimientos de resistencia al mismo. A su vez, la contra-información también se observa en el final de la narración, durante el corte de ruta que llevan a cabo los piqueteros como medida de presión al poder político. Para ello, los realizadores insertan unas declaraciones de la ministra de Empleo en 2001, Patricia Bullrich, en las que niega que el gobierno vaya a ceder ante la presión de este movimiento. Unas imágenes que, tras la inserción de unas declaraciones de los piqueteros y la afirmación de estos a persistir en la lucha, se contradicen, pues muestran a Bullrich firmando un acuerdo de

entrega de planes a este movimiento, tras el cual sus integrantes deciden levantar el corte de ruta que llevaban protagonizando varios días. La crítica hacia el poder político también está presente en la proyección de la votación de la reforma laboral de 1998. Estas imágenes son proyectadas en blanco y negro, al contrario que el registro de las mismas, que tiene lugar en un momento histórico en el que la emisión de los informativos ya se llevaba a cabo a color. De ahí que el tratamiento de la imagen desarrolla una nueva metáfora, LO MALO ES OSCURO, en la que los políticos que se proyectan son connotados negativamente.

Esta función del material de archivo alejada de su función clásica probatoria queda sintetizada en el videoclip que se presenta al inicio de la narración. El mismo apela a las causas que dieron lugar al surgimiento del movimiento de desocupados de La Matanza, especificadas en el modelo neoliberal traído con la dictadura y desarrollado durante los excesivos gobiernos. A su vez, este recurso refleja las consecuencias del mismo, la pobreza y exclusión, que son proyectadas como los elementos que dieron lugar a la aparición de luchas populares. Toda la secuencia está reproducida en blanco y negro pero, mientras que en las imágenes de archivo prevalece la voz en *off* de Martínez de Hoz justificando la apertura de la economía del país en 1976, las imágenes de la pobreza y, especialmente, la proyección de las acciones de protesta protagonizadas por los piqueteros, quedan subordinadas a la versión del himno argentino en la versión del cantante de rock Charly García. Una selección de la melodía y de las imágenes montada a modo de videoclip de la que se deriva una relación de intertextualidad, pues el montaje apela a un trabajo documental de una agrupación de cine militante argentino de los años 70, del mismo nombre que los realizadores de *Matanza*. A su vez, la letra que se proyecta ejerce como metáfora de los sujetos que aparecen en pantalla, pues los “héroes” argentinos a los que hace alusión el himno no forman parte del “pueblo” que logró independizarse del reino de España a principios del siglo XIX, sino que ese rol recae en los piqueteros, resignificándose así el pasado de lucha llevado a cabo a lo largo de la historia por las clases populares argentinas.

B) *Piqueteras*

Este documental aborda el movimiento piquetero desde la perspectiva de género. En concreto, el relato registra el punto de vista de las integrantes de las organizaciones de trabajadores desocupados de Cutral Co (Neuquén), Mosconi (Salta) y Ledesma (Jujuy), localidades del interior del país en las que se produjeron los primeros cortes de ruta. A

través de ellos la cinta explica las causas que generaron esta modalidad de acción directa, expone las características de su organización y se sumerge en los rasgos a partir de los cuales se construye la identidad piquetera de las integrantes de tales movimientos. En paralelo, el trabajo reconstruye los citados cortes de ruta históricos, las represiones que sufrieron como consecuencia de protagonizar tales protestas y las puebladas que se derivaron de tales represiones. Por último, el documental expone los argumentos que citan las piqueteras como motivaciones para seguir llevando a cabo esta forma de protesta social.

En este sentido, la cinta aborda un total de 25 temas. Estos se concentran en la represión estatal ejercida sobre los piqueteros (12 menciones, 14%), las motivaciones que les llevan a seguir realizando esta modalidad de protesta social (10 menciones, 12%) y la situación de exclusión social y desocupación que padecen, con 6 y 5 menciones cada tema (7% y 6%). En el lado opuesto se sitúan los temas relativos al contexto histórico, como el neoliberalismo aplicado en el país o la injerencia estadounidense (1 mención, 1%)²⁰³.

Piqueteras presenta una estructura narrativa dividida en cuatro partes. La primera de ellas (secuencia 1) analiza las causas que dieron lugar al surgimiento de las organizaciones de trabajadores desocupados. Estas se condensan en la aplicación del neoliberalismo en el país, cuya temporalidad la narración extiende entre 1976 y 2001. De tal modelo político y económico se dice que fue ideado por Estados Unidos y ejecutado por la dirigencia local argentina, cuyos responsables se sintetizan en las figuras de José Martínez de Hoz, Raúl Alfonsín, Carlos Menem, Fernando de la Rúa y el nexo entre tales administraciones: Domingo Cavallo. La segunda de las partes (secuencias 2-7) explica los motivos por los que irrumpen estas experiencias, el *modus operandi* a través del cual se articulan y las funciones que cumplen. En el primer caso, el documental expone como generadores de la protesta social la situación de exclusión que se padece, que se denuncia a través de la falta de servicios sanitarios, alimentación o ropa; y la ausencia de trabajo, consecuencia del alto nivel de dependencia de estas provincias a la actividad de YPF y al ingenio de Ledesma, así como de las políticas de privatización y flexibilidad laboral llevadas a cabo durante el neoliberalismo. En el caso

²⁰³ El resto de temas son: Justificación del movimiento piquetero y sentimiento por ser piquetero (5 menciones, 6%), muertes por represión y futuro del movimiento (4 menciones, 5%), organización del movimiento piquetero, unidad del movimiento piquetero y educación (3 menciones, 3%), privatizaciones, impunidad y corrupción política (2 menciones, 2%) y recursos naturales, desnutrición, religión, transmisión hijos, flexibilidad laboral, desindustrialización, victoria piquetera (1 mención, 1%).

de la organización del movimiento piquetero, se constata que este se basa en el corte de ruta, modalidad de protesta social a través de la que las piqueteras canalizan sus demandas de trabajo, que se materializan en la obtención de subvenciones estatales. Por su parte, las funciones del movimiento de desocupados se llevan a cabo a través de la autogestión de los Planes Trabajar, a partir de los cuales desarrollan donaciones a comedores de la localidad y elaboran ollas populares. El tercer extracto (secuencias 9-21) reconstruye los cortes de ruta que tuvieron lugar en 1996 y 1997 en estas localidades. Este espacio de la narración sirve también para visibilizar la magnitud de las protestas, para reiterar las demandas de las participantes y para retratar a las integrantes del movimiento piquetero. Dicho segmento profundiza en las subjetividades de las piqueteras, que rememoran los sentimientos que les abordaban mientras realizaban los cortes, y se demuestra cómo a partir de esta modalidad de protesta se construyen relaciones sociales que configuran una nueva identidad de los trabajadores desocupados: la piquetera. Las mismas son de índole solidaria y se muestran a través de distintas puebladas que se desataron a raíz de la represión llevada a cabo por la gendarmería como consecuencia de los cortes. Esta violencia se representa a través de los testimonios de las piqueteras, en los que aseguran haber sido detenidas y maltratadas y en los que se alude a las muertes producidas a tenor de la represión, casos de Teresa Rodríguez o de Carlos Santillán²⁰⁴. La cuarta y última división (secuencias 22-27) se focaliza en el futuro de las piqueteras. Así, se reitera el sentimiento de pertenencia de las piqueteras al movimiento de desocupados y su intención de continuar con la lucha sostenida por este, cortes de ruta incluidos. Para ello, apelan a la unidad de los miembros de las organizaciones piqueteras ya que solo así, dicen, serán lo suficientemente autónomos para revertir la crisis, actitud con la que constatan su falta de confianza en la clase política. En este sentido, señalan que la modificación de la

²⁰⁴ Teresa Rodríguez era una joven de 25 años que falleció por el impacto de una bala perdida durante el primer corte de ruta en Cutral Co, mientras acudía a su trabajo como empleada doméstica. Tampoco era piquetero Carlos Santillán, de 27 años, quien falleció como consecuencia de la represión sobre uno de los cortes de ruta protagonizados por el movimiento de desocupados de Mosconi, en 2001, mientras acudía al cementerio de la localidad a visitar la tumba de su hija. Durante este periodo fueron tres más los jóvenes que fallecieron como consecuencia de la protesta social en el interior del país, decesos que el documental no muestra: José Oscar Barrios, de 16 años, que falleció el mismo día que Santillán, a un kilómetro del corte de ruta, en la plaza del Mosconi. Un año antes, en 2000, había fallecido en Tartagal Aníbal Verón, de 37 años, mientras protestaba por la precariedad laboral de la empresa en la que trabajaba, así como Alejandro Gómez y Orlando Justiniano, quienes fallecieron en un corte de ruta en Mosconi. Sin embargo, las muertes más visibles fueron las de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, que fallecieron en la estación de Avellaneda, en Buenos Aires, como consecuencia de la represión a un corte de ruta en el Puente Pueyrredón, en junio de 2002. En estos últimos casos el silencio del documental a propósito de tales acontecimientos está justificado, pues la cinta ya se había terminado cuando tuvieron lugar.

situación depende de ellas, enuncian los cambios concretos que persiguen y aluden a las motivaciones que les hacen seguir adelante: sus hijos, a quienes hacen partícipes de su lucha y transmiten sus objetivos.

Para articular este contenido, las realizadoras entrevistan a 8 piqueteras y a los padres de Teresa Rodríguez, aunque es el testimonio de la madre de la joven el único que tiene cabida en el relato. Un total de 9 entrevistas que suponen el 64% del total de sujetos que aparecen con diálogo en el documental. Las mismas suman, a su vez, 44 apariciones, que representan el 88% del total de los sujetos que intervienen a través de este recurso. Los familiares de Teresa Rodríguez, por su parte, suponen el 11% restante de los sujetos que tienen diálogo en el documental a través de este recurso y, su única intervención, el 2% restante del número de apariciones procedentes de entrevistas. La distribución geográfica de las entrevistas es equitativa, pues se reproducen tres testimonios procedentes de cada una de las provincias presentes en el relato. No obstante, en el caso de Cutral Co las piqueteras entrevistadas son solo dos, a las que se suma el testimonio de la madre de Teresa Rodríguez, que también es originaria de este lugar. En lo que respecta al lugar concreto en el que se toman las declaraciones, predominan los espacios domésticos frente a los lugares públicos. Así, tres de las piqueteras son entrevistadas en la cocina de sus casas; dos lo hacen en las inmediaciones de su vivienda y tres en los espacios destinados a la realización de actividades que autónomamente gestionan estas organizaciones. Esta puesta en escena expone con claridad el bajo nivel económico de las piqueteras y las diferencias que existen entre cada provincia, que reproducen el paradójico binomio norte-sur argentino, donde las provincias del sur son más ricas que las del norte. De hecho, a pesar de que las viviendas y los exteriores confirman que todas las piqueteras viven en lugares humildes, entre ellas existen diferencias, lo que constata el carácter heterogéneo de las integrantes de estas organizaciones. Así, la presencia de cocinas correctamente amuebladas y alicatadas, en el caso de las entrevistas realizadas en Cutral Co, localidad del sur del país que hasta la década de los años 90 contaba con el bienestar económico que a muchos de los miembros le proporcionaba YPF, constata su deseo de recuperar tal condición de bienestar, perdida por la privatización durante el menemismo. Una imagen que contrasta con las entrevistas que se hacen en Ledesma, en la provincia de Jujuy, próxima a la frontera con Bolivia, donde las paredes de la vivienda que se muestran son de ladrillo, la cocina carece de mobiliario, a excepción de una pila y de una endeble estantería, y las calles aledañas se encuentran sin asfaltar, siendo la mejora de estas

condiciones y, por extensión, el acceso a una mejor Educación y Sanidad, los objetivos que pretenden alcanzar. Además, a nivel formal todas las entrevistas se reproducen utilizando planos fijos, aunque el encuadre utilizado varía, abarcando este desde el plano medio, con el que se proyecta la figura de la entrevistada y el lugar en el que se encuentra mientras es interrogada; hasta el primer plano, con el que se focaliza la expresión de su rostro al realizar alguna declaración. Por su parte, los padres de Teresa Rodríguez son entrevistados en el interior de su vivienda, momento que se registra a través de un primer plano al que se le aplica un zoom lento de acercamiento, que intensifica y transmite gran dramatismo al contenido de las declaraciones de la mujer. En ellas narra cómo fue la última vez que vio a su hija antes de morir.

La representación desde la perspectiva de género que elabora el documental proyecta rasgos reiterados de las integrantes de las organizaciones piqueteras del interior del país, a partir de los cuales se construye una figura prototípica de las entrevistadas, que en el relato ejercen la función de sujetos, frente a la posición de oponentes que se le atribuye al poder político y, en concreto, a su representante físico, la gendarmería. Este prototipo que se construye de las piqueteras se confirma al analizar narrativamente a las protagonistas. La primera de sus dimensiones, la física, está compuesta por los indicadores que aluden a su edad, nacionalidad, aspecto físico y forma de vestir. En lo que respecta al primero de ellos, y aunque en el documental no se especifica el número concreto de años que tienen, las entrevistas proyectan mujeres jóvenes, cuya edad se sitúa en torno a los 30 y los 40 años. Nada se dice, tampoco, de su nacionalidad, pero las opiniones que desprenden indican, implícitamente, que se trata de mujeres argentinas, oriundas del lugar en el que residen en el momento de ser entrevistadas. Tal homogeneidad vuelve a estar presente en el tercero de los indicadores de esta dimensión, su aspecto físico. Así, todas las piqueteras tienen el pelo negro, corto en el caso de las más mayores y largo en las más jóvenes, así como la tez morena. Rostros naturales, que en los que no hay rastro de maquillaje ni accesorios, ya sean pendientes o collares. Esta reiteración vuelve a producirse en el último indicador, el vestuario que lucen las protagonistas, que en todo momento está compuesto por ropa informal y de verano, en el que las prendas predominantes son las camisetas así como los pantalones anchos.

Una similitud que se extiende a los indicadores que configuran la dimensión sociológica de las protagonistas del documental. Así, todas ellas se definen por su condición de desempleadas, con bajo nivel económico y cultural, consecuencia de la

política llevada a cabo por los sucesivos gobiernos que han enfrentado como integrantes del movimiento piquetero. De esta organización subrayan la unidad que existen entre sus miembros y la autonomía a la hora de gestionarse, que tiene en el corte de ruta su principal rasgo identitario, con el que llevan a cabo sus reclamos. Una protesta social que protagonizan con el objetivo de mejorar las condiciones de su familia. Así, todas dicen tener hijos y se presentan como sustentos de la unidad familiar, ante la ausencia de sus parejas, de las que nada añade el documental.

La dimensión psicológica también muestra nexos de unión entre los distintos testimonios. Así, todas ellas presentan un conflicto y un objetivo compartido: la situación de exclusión social y ausencia de trabajo, situación que mediante los cortes de ruta pretenden revertir y que es enfrentada por la represión estatal. De igual modo, su forma de expresarse es similar, ya que utilizan un lenguaje claro y conciso, aunque en algunos casos el vocabulario es limitado y repitan las mismas estructuras gramaticales. En paralelo, la actitud que muestran las protagonistas también es compartida, siendo esta combativa a lo largo del relato. Por último, ninguna de ellas muestra su ideología ni espacio que ocupan en la organización. Esta negación se extiende a las creencias que profesan.

La incidencia que los testimonios relega al material de archivo a una posición subordinada. Así, los sujetos con diálogo que aparecen a través del material de archivo son 5 (36%), cuentan con 6 intervenciones (12%) y presentan un perfil variado: tres son piqueteros a los que se registra durante un corte de ruta, uno de ellos por partida doble; uno es un niño de 12 años que es detenido y el último es la juez a cargo del primer corte de ruta, en Cutral Co en 1996. Unas apariciones que tienen lugar a través de imágenes de televisión, sin que en ellas aparezca el logotipo de ninguna cadena, y del vídeo casero, tipología de material de archivo más utilizada y que cuenta con mayor peso en el documental, ya que se extiende durante toda la tercera parte de la narración y en un segmento importante de la cuarta. Sin embargo, el material de archivo también abarca otros soportes, como extractos de periódicos, fotografías y mapas, que a modo de paratextos heterodiegéticos se despliegan a lo largo de las cuatro partes de la narración. Este conjunto de materiales cumplen varias funciones. La primera de ellas es ilustrar los hechos históricos que se narran. Así, las imágenes de televisión prueban los acontecimientos que estas mujeres exponen en sus alocuciones, reconstruyendo el pasado de las organizaciones piqueteras a través de los cortes de ruta y de la represión estatal que se desencadenaba tras ellos. Este material de archivo también sirve para

ubicar geográficamente a estas experiencias y, a su vez, para constatar la situación de exclusión que padecen los habitantes de estas provincias, en comparación con otros lugares de Argentina. Una función que es desempeñada por los mapas, que aparecen insertados en la tercera parte de la narración, concretamente en el momento en que las protagonistas de cada una de las tres provincias trasladan al presente de la narración la memoria que guardan del nacimiento del movimiento piquetero en cada lugar. En concreto, este recurso se registra a través de un mapa mudo de Argentina de color verde-azulado sobre fondo negro, en el que se subraya la ubicación de cada provincia resaltando el territorio que esta ocupa y a través de un cartel que la nombra. Representación que muestra la relación de lejanía de cada una de ellas con respecto a la capital del país y centro político y económico, Buenos Aires. Esta distancia, a su vez, reproduce el binomio centro-periferia dentro del territorio nacional argentino y funciona para constatar la ausencia del Estado y exclusión social que viven las protagonistas. La tercera de las funciones del material de archivo, que se cumple en los distintos soportes utilizados, es confirmar las tesis que sostienen los testimonios de las piqueteras. Este rol del material de archivo se constata a través de las imágenes de televisión, que son superpuestas a las declaraciones de las entrevistadas mientras realizan sus acusaciones, pero también cuando aparecen los propios sujetos procedentes de tal material. Es el caso de la proyección de la intervención de la jueza que estaba encargada de decidir sobre la continuidad del primer corte de ruta en Cutral Co en 1996 o de replegar a las fuerzas de seguridad que el gobierno provincial de Neuquén había desplazado hasta el lugar. Decisión que esta inclina hacia el lado de los piqueteros, declarándose incompetente en la materia y ordenando a las fuerzas del orden abandonar la ruta en la que permanecían los piqueteros. No obstante, esta función se observa en otros dispositivos de archivo, como es el caso de los periódicos que se muestran al inicio del documental, en los que se confirman las acusaciones de las piqueteras en torno a la situación de exclusión provocada por la privatización de YPF y la inferioridad frente a la concentración político y económica registrada en la localidad de Jujuy. El material de archivo ejerce una cuarta función, la cual se observa a través de las fotografías, y que consiste en traer al presente lo ausente. En concreto, se trata de la representación que el documental hace de Teresa Rodríguez, presente en una fotografía familiar.

Los usos del material de archivo y de los testimonios presentes en el documental explican parte de la dimensión narrativa de este trabajo, a la que hay que añadir además otros indicadores como son la temporalidad, el espacio, el modo y la voz a través de los

cuales se articula el relato. Así, y partiendo del tiempo del relato, el documental *Piqueteras* cuenta con una duración de 47 minutos, un tiempo del discurso en el que se sintetiza un tiempo histórico que abarca desde 1976, fecha en que se instaura el neoliberalismo, hasta 2002, cuando finaliza la elaboración del documental. Estos hechos no se explican ni proyectan de un modo lineal, sino que se parte del momento presente del registro de los testimonios y, a posteriori, se hace hincapié a través de la analepsis en los orígenes del movimiento piquetero para recuperar después el presente del relato. De igual modo, estos acontecimientos se proyectan de manera reiterada a través de los distintos testimonios de las piqueteras que pertenecen a cada organización.

En lo que respecta al espacio presente en la narración, este se focaliza en mostrar el espacio íntimo de las piqueteras, a través de los registros de las entrevistas en sus casas y proximidades, así como el lugar en el que se configura su identidad piquetera, el corte de ruta, que aparece en las imágenes de archivo. Asimismo, el espacio sirve para mostrar la organización de desocupadas a la que pertenecen, concretamente mediante los testimonios de las protagonistas, que se encuentran realizando las actividades que el movimiento articula a través de los planes trabajar, como un taller de reciclaje del que participan varias entrevistadas.

La estructura del documental finaliza con la aproximación al modo y la voz narrativos, indicadores que enlazan a su vez con el análisis formal del documental. A través de la abultada presencia de los testimonios se confirma que en la cinta se da voz y se visibiliza a las integrantes del movimiento piquetero del norte de Argentina, aunque visualmente el punto de vista que se desarrolla en la narración es el de las realizadoras. Estos testimonios son introducidos, al inicio del relato, por la voz en *off* de una narradora heterodiegética. Ambas decisiones explican, por una parte, que el modo de representación documental interactiva sea el dominante. Sin embargo, la inclusión del modo expositivo a través de la narradora inicial marca la enunciación, ya que influye significativamente en el documental. De hecho, a través de la voz de la narradora se representa un mundo histórico cerrado, en el que los acontecimientos expuestos reproducen relaciones de causalidad a la que no se les añaden interrogantes. Del mismo modo, la enunciación está presente en esta parte inicial del documental mediante la imagen a la que se superpone la voz de la narradora: un ojo que durante la mayor parte de la misma permanece cerrado y que se abre y así permanece cuando esta hace alusión a la emergencia de las luchas sociales como forma de enfrentar la crisis económica y la situación de exclusión que padecen. El mecanismo ejerce de metáfora visual y, en

concreto, reproduce una sinécdoque, ya que simboliza la parte por el todo que representa al “pueblo argentino”, que durante el neoliberalismo estuvo inactivo y que, una vez que se ha movilizado ya no se paraliza más. Además, el mismo funciona como marcador que articula las distintas partes del documental, introduciendo a cada grupo de entrevistadas y los acontecimientos que estas narran. Este aspecto formal es el que mayor impacto genera en el receptor, a través del cual se pueden establecer relaciones de intertextualidad, al evocar la metáfora visual presente en el documental *El perro andaluz* (Luis Buñuel, 1933), también protagonizada por el ojo de una mujer, que es atravesado por una navaja.

Pero la metáfora visual del ojo no es la única estrategia formal de estas características que incluye el documental. Así, al final del documental una de las piqueteras explica las creencias religiosas extendidas entre la sociedad, a las que acusa de ser las responsables de llevarla a una situación de ignorancia y falta de espíritu resistente. Una crítica que la pantalla materiliza con la imagen del humo resultante de la goma quemada en los cortes de ruta por los piqueteros. La metáfora resultante apela al destino que debían tomar los miembros de estas organizaciones, pues las soluciones a su problema no iban a caer del cielo y debían salir a la calle para luchar por sus derechos.

C) Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad

Este documental analiza la experiencia de la Unión de Trabajadores Desocupados (UTD) de Mosconi, localidad situada en Salta, provincia del norte de Argentina. La aproximación a esta organización de desocupados se lleva a cabo en dos direcciones. De un lado, se realiza una reconstrucción histórica del movimiento, desde sus orígenes en 1997 hasta el momento de elaboración de la cinta, en el año 2008. De otro, se analizan los rasgos que configuran a la organización y se estudia la evolución que ha registrado.

Esta dicotomía está presente en la diversidad y proporción de los temas que aborda el film. Así, son 24 los ejes temáticos totales que aparecen, aunque los más mencionados tienen que ver con la organización interna del movimiento piquetero de Mosconi y su devenir histórico. En concreto, las iniciativas y actividades producto de la autogestión se configuran como la temática que mayor número de alusiones ocupa (11, 12% del total). También acapara un alto número de apariciones el funcionamiento y coordinación del movimiento (8, 9% del total). De la misma manera, la represión estatal ejercida en el pasado hacia esta resistencia popular y la memoria de las víctimas de la violencia ocupan un espacio destacado en la narración (ambos temas son aludidos en 9

ocasiones, 10% del total). En el lado opuesto se sitúan temas asociados con el contexto histórico de crisis en el que se surge esta experiencia piquetera, como la crisis del sistema representativo, la corrupción política o la impunidad. De hecho, estos temas solo son mencionados en 1 o 2 ocasiones (1% y 2%, respectivamente)²⁰⁵.

Esta narración reproduce una estructura cuyo argumento se divide en cinco bloques. El primero de ellos (secuencias 1-6) presenta a esta organización piquetera y avanza su evolución. Para ello, hace uso del principal rasgo de identidad de este actor social: el corte de ruta. Así, la cinta confirma el cambio experimentado ya que, según se registra, en el momento de capturar las imágenes los piqueteros de Mosconi habían abandonado la modalidad de protesta con la que surgieron y utilizaban otros métodos de acción directa como estrategia de presión y resistencia frente al poder. Es el caso de los reclamos de puestos de trabajo a las puertas las sedes de las multinacionales establecidas en la localidad, como queda proyectado. En paralelo, este bloque explica la organización interna de la organización, que se divide en tres áreas: gestión, política y operativa. La segunda parte (secuencias 7-12) analiza las características de la economía de la provincia y hace hincapié en la dependencia que tiene de los recursos naturales de la zona. A su vez, la narración contrapone los dos modelos económicos aplicados desde el descubrimiento del petróleo en la provincia, el estatal y el privatizador, inclinándose hacia el primero como garante de bienestar a través del empleo. Por el contrario, rechaza el modelo privatizador, al que hace responsable de la exclusión de la localidad, contra la que nace el movimiento de desocupados. El tercero de los segmentos (secuencias 13-22) se adentra en las causas por las que surgieron los cortes de ruta. En él se deja claro que esta modalidad de protesta apareció como consecuencia de la privatización de YPF, lo que supuso una situación de desempleo generalizada. Asimismo, se critican las consecuencias de la aplicación del neoliberalismo, pues se denuncia que en el largo plazo estas políticas supusieron, además de una caída del empleo, problemas de contaminación y riesgos para la salud de los habitantes de la zona. La cuarta división del documental (secuencias 23-41) reconstruye las principales represiones estatales que sufrieron los participantes de este movimiento de desocupados. Además, este segmento subraya las motivaciones que llevaron a los piqueteros a

²⁰⁵ El resto de temas que aparecen son: Privatización YPF y perfil piqueteros (6 menciones, 7%), motivación cortes de ruta y futuro del MTD (5 menciones, 5%), desocupación y solidaridad popular (4 menciones, 4%), daños en medio ambiente y amenazas a la salud (3 menciones, 3%), Planes Trabajar, impunidad, enseñanzas MTD, crisis representatividad, objetivos UTD y precariedad laboral (2 menciones, 2%) y origen UTD, corrupción, victoria UTD y recursos naturales y apoyos otros MTD (1 mención 1%).

participar en dichos cortes de ruta: la falta de trabajo, incapacidad para mantener a sus familias y ausencia de respuesta de las autoridades hacia sus demandas. En paralelo, se indaga en las funciones que cumple, representación que perfila a este actor social como sustituto del Estado, aunque también muestra sus límites. Para ello, se proyecta el testimonio de uno de los piqueteros, que lamenta la falta de capacidad de la organización para retener a sus miembros y dar continuidad a dicha experiencia. Por último, el quinto bloque (secuencias 42-47) reconstruye la muerte de Carlos Santillán, fallecido en 2001 como consecuencia de una represión estatal en respuesta a un corte de ruta. Un acontecimiento del que se rescata las puebladas y las acciones de solidaridad que se generaron a favor de los piqueteros, en Mosconi y en otras partes del país, que fortalecieron el movimiento. La narración finaliza en tiempo presente con un homenaje a los fallecidos durante la represión. El evento muestra la esperanza de los piqueteros de dar continuidad a esta experiencia y pone fin de manera positiva a la narración.

En lo que respecta al plano de las acciones, los piqueteros ejercen la función de sujetos, pues sobre ellos recae la necesidad de demandar la posibilidad de acceder a derechos básicos como el trabajo. Por su parte, la clase política dirigente argentina, las fuerzas de seguridad estatales y el poder judicial reproducen el rol de oponentes, ya que son proyectados como personajes que actúan de la manera contraria para que los sujetos alcancen su objetivo. Del mismo modo, los miembros de organizaciones piqueteras de otros lugares de Argentina así como representantes de partidos políticos de izquierda en la oposición y el pueblo de Mosconi desarrollan el rol de ayudantes, al actuar para que los protagonistas alcancen sus propósitos.

En términos cuantitativos, en el documental aparecen un total de 20 personajes, que suman 33 intervenciones con diálogo. Los integrantes de la UTD de Mosconi son los protagonistas, pues 14 de ellos aparecen dialogando (75%) y contabilizan 28 apariciones (85%). En lo que respecta al análisis narrativo como personajes, y comenzando por la representación de género perteneciente a la dimensión física, los miembros de la UTD de Mosconi son representados de forma casi pareja. Así, en la narración aparecen 8 piqueteros y 7 piqueteras (53% frente a 47%). Esta igualdad no se traslada al número de sus intervenciones con diálogo, pues en el caso de los piqueteros varones son 21 y, en el de las mujeres, 7 (75% frente a 25%). En relación a su edad, solo uno de los protagonistas, Pepino Fernández, dice el número de años que tiene: 52. No obstante, las descripciones que los testimonios dan permite situar su media de edad en torno a los 40-50 años. Del mismo modo, el arraigo que los entrevistados

aseguran tener hacia Mosconi, a través de su experiencia como trabajadores de YPF, los ubica como vecinos de este municipio y, por tanto, portadores de la nacionalidad argentina. En lo que respecta a su aspecto físico, las imágenes muestran rasgos similares de estos personajes, ya que tienen el pelo moreno y corto. Ambos grupos de piqueteros también coinciden al mostrar una tez morena, que en el caso de los hombres luce en rostros afeitados y, en el de las mujeres, con ausencia de maquillaje y adornos. Este aspecto físico de los sujetos del documental se complementa con su expresión facial, en la que se constata el paso de los años a través de las incipientes arrugas, en cara y cuello, así como en su peso, ya que en la mayoría de los casos proyectados los piqueteros presentan sobrepeso. La manera de vestir de los piqueteros de Mosconi también coincide y se caracteriza por su estilo informal.

Con respecto a la dimensión sociológica de los piqueteros, nada se dice de su estado civil, aunque estos se muestran como responsables de familia, bien en pareja o bien de manera monoparental. De hecho, la familia se constituye como el principal motor por el que los desocupados forman parte del movimiento, deduciéndose de tal interés que las relaciones familiares son buenas. A su vez, la situación de desocupación generalizada explica que el nivel económico de los protagonistas sea bajo, pero no así su nivel cultural, pues los testimonios se encargan de reiterar que son trabajadores capacitados, cualidad obtenida mientras eran miembros de YPF. Con respecto a las actividades que llevan a cabo, en el documental aparecen tanto las acciones directas de presión como las actividades que la institucionalización del movimiento ha permitido llevar a cabo, como talleres de capacitación, construcción de viviendas, recuperación de madera o reciclaje de residuos. Por último, el espacio principal en el que se mueven los protagonistas es el municipio de Mosconi, aunque dentro del mismo aparecen distintas localizaciones. De hecho, aunque el espacio registrado de manera más reiterada en la narración son los exteriores del municipio (11 secuencias, 27%), este es seguido por el galpón en el que funciona la UTD (7 secuencias, 17%) y los talleres de capacitación de la organización (6 secuencias, 15%). El componente reivindicativo y de denuncia que los protagonistas de la narración desprenden también está presente. Así, las refinerías y los gasoductos de la localidad y los exteriores de las empresas privatizadoras son los espacios que mayor cantidad de secuencias acaparan (5 y 4 apariciones, 12% y 10%). A su vez, las carreteras en las que llevaron a cabo los cortes en los momentos de mayor efervescencia de la organización durante la crisis también aparecen, tanto como dispositivo de memoria de los fallecidos como método de protesta y principal rasgo

identitario de la organización (3 apariciones, 7%). En la misma línea, el espacio también funciona como dispositivo de memoria en los casos del cementerio de la localidad, que recrea el fallecimiento de una de las víctimas de la represión; y la estación de ferrocarril abandonada, signo de la desaceleración económica consecuencia del neoliberalismo (1 aparición, 2%).

La última de las dimensiones, la psicológica, se caracteriza por mostrar a los protagonistas del documental a través de unas habilidades comunicativas correctas, aunque con un vocabulario cuyo repertorio es limitado. Asimismo, la actitud que mantienen a lo largo de la narración difiere entre las secuencias en las que se registran entrevistas con estos personajes y sus testimonios procedentes de parte de las imágenes del material de archivo y del registro directo. De hecho, en el primer caso la actitud es pausada y tranquila, atendiendo a las cuestiones que les son planteadas. Lo mismo sucede en parte de las acciones de registro directo, en la que los piqueteros aparecen realizando actividades propias de los talleres de capacitación organizados por la UTD y aquellas que coordinan la organización. Por el contrario, en el caso del material de archivo, en el que quedan registradas las acciones de protesta de estos actores, la actitud registrada es combativa y de lucha. En paralelo, las metas de los personajes varían en función del momento en que se registran las imágenes, pues si en el periodo de mayor intensidad de la crisis las reivindicaciones pasaban por la demanda de Planes Trabajar y oposición a las autoridades políticas, en el momento más reciente se focalizaron en la oferta de puestos de trabajo a las compañías gestoras de los recursos naturales de la zona. Unas demandas que también definen los conflictos que mantienen los piqueteros, los cuales están dirigidos a estos dos colectivos pero se materializan en el cuerpo a cuerpo con las fuerzas de seguridad estatales. Por último, en este documental no se menciona la condición ideológica de los piqueteros aunque, al contrario que en los dos trabajos analizados anteriormente, los protagonistas sí muestran una tendencia religiosa, la cual queda patente en las imágenes de archivo, en las que los piqueteros trasladan la talla de una virgen hasta un corte de ruta.

El análisis estructural de este documental continúa con el estudio de la dimensión narrativa del mismo, dentro de la cual es significativo el uso que se hace del tiempo. Así, se trata de la cinta cuya duración total es de 101 minutos. Extensión que, por otra parte, aborda un periodo, el tiempo de la historia, que abarca desde las primeras décadas del siglo XX, con el descubrimiento de los yacimientos petrolíferos de la zona, hasta el momento presente del registro de las imágenes, en el año 2008, pero en el que

no se incide en profundidad. Esta prolongación de los acontecimientos históricos narrados obliga a proyectar los hechos históricos de manera condensada y a priorizar la exposición de unos sobre otros. Ambas necesidades explican la presencia reiterada de saltos temporales regresivos, en los cuales se hace hincapié en el descubrimiento de los recursos naturales y en el bienestar que estos supusieron para la población de la zona cuando la gestión de los mismos se encontraba bajo titularidad estatal a cargo de la empresa YPF y la ruptura del mismo que generó la privatización.

La aproximación a la estructura del documental finaliza con el análisis del modo y voz narrativa. En el primer caso el indicador recae en la realizadora, pues es su punto de vista el que se reproduce, aunque la cinta se caracteriza por la proximidad hacia los sujetos representados, por darles voz y por visibilizarlos. Del mismo modo, son ellos los que narran la película. Esta acción se reproduce bien a través del registro directo de sus acciones, bien mediante su testimonio registrado en entrevistas. Unas categorías que confirman que los modos de representación documental predominantes en el relato son el estilo directo e interactivo. Así, el estilo directo queda patente en las acciones que tienen lugar en el momento presente de la realización del documental, especialmente las relativas a la organización interna, funciones de la UTD y en las acciones directas protagonizadas por este movimiento. Por su parte, el modo interactivo se subraya en las entrevistas que reproduce el documental, que se realizan específicamente a miembros de la UTD y lugareños de Mosconi. Esta estrategia constata el interés por representar el punto de vista de los sujetos del documental, pues si bien las huellas de la enunciación no están presentes en la formulación de las preguntas, estas sí se aprecian en la duración de las respuestas, por lo general de prolongada extensión, y en el tratamiento visual y conceptual que se da a sus imágenes y declaraciones. En este sentido, el emplazamiento en el que tienen lugar las entrevistas reproduce el binomio tradicional espacio/sujeto, entendido este como la representación de los protagonistas en espacios relacionados con la UTD, que refuerzan su identidad piquetera. Esta puesta en escena muestra la decadencia de la localidad como consecuencia de la aplicación del modelo neoliberal en la zona (como la estación de ferrocarril abandonada o los lugares más afectados por la gestión privada de los recursos naturales), y perfila a los entrevistados como víctimas del neoliberalismo. A su vez, el énfasis que se hace de la dimensión subjetiva de los piqueteros queda patente a través de la reconstrucción ficcional de la muerte de Carlos Santillán. En tales imágenes se registra el cementerio de la localidad, y concretamente la tumba del joven, mientras la

cámara se desplaza lentamente por el lugar y se escucha el relato de su padre, que explica cómo murió. De este modo, a medida que el testimonio del hombre avanza y subraya la responsabilidad de las fuerzas de seguridad en el fallecimiento, la cámara se desplaza a mayor velocidad. La conjunción de todos estos elementos subraya el efecto dramático con el que son contruidos los acontecimientos, trasladando al espectador con eficacia, desde la ficción, el conflicto protagonizado por estos piqueteros y las consecuencias más excepcionales de la crisis.

Este posicionamiento a favor de los protagonistas del documental también queda reflejado en el uso que se hace de las imágenes de archivo. Las mismas funcionan de manera subordinada a los testimonios, cuya argumentación no se cuestiona. En concreto, las imágenes procedentes de archivo, fundamentalmente de la televisión de los años 90, se proyectan en dos direcciones. De un lado ilustran gráficamente la argumentación de los piqueteros, funcionando como complemento probatorio de lo que dicen los protagonistas. De otro, el material de archivo lleva a cabo una función crítica, que se proyecta en la representación de los oponentes de los piqueteros. En concreto, la ironía en las imágenes de archivo se reproduce a través del montaje, al explicar la privatización de YPF. Para ello, el documental yuxtapone las imágenes de un evento en la Casa Rosada, en el que Carlos Menem y su entonces ministro de Infraestructuras, Roberto Dromi, anuncian la operación. Estas imágenes son enlazadas con la reunión del ex presidente con la Reina Isabel II, a cámara lenta y superponiendo las declaraciones de ambos mandatarios. En ellas, se asegura que los beneficios de la privatización irán a parar a las cuentas de los jubilados argentinos pero, por oposición, el documental contrapone el rostro distorsionado de Menem al reflejo en el espejo de uno de los piqueteros, que se desplaza a realizar una acción directa contra las empresas que resultaron adjudicatarias de la privatización, negando el destino de la operación.

Esta representación binaria de los personajes se observa nítidamente en una de las estrategias más significativas del documental. La misma consiste en los separadores, a base de animaciones, que tienen lugar a lo largo de la narración. Tales elementos explican la evolución de la población de la localidad, desde el momento en que se hallan los recursos naturales de la misma, cuya pertenencia se vincula a los ciudadanos de la zona, pasando por el bienestar que supuso para estos la gestión estatal de tales recursos a cargo de YPF. Como contraposición, las ilustraciones representan los efectos de la privatización de la empresa: el surgimiento del movimiento de desocupados y su principal rasgo de identidad, el corte de ruta. Todo ello se lleva a cabo a través de

metáforas audiovisuales. Así, las animaciones se encargan de representar a nivel auditivo, bajo una música de violín a ritmo dinámico y alegre, y a nivel visual, con colores vivos y luminosos, los acontecimientos considerados positivos, como el descubrimiento de los recursos naturales, el bienestar generado en la zona, el nacimiento del movimiento piquetero y las puebladas surgidas como consecuencia de la represión sufrida. Por el contrario, los hechos negativos, como la privatización de YPF y las consecuencias de la misma entre los habitantes de Mosconi son representados con la misma música de violín, pero a un ritmo pausado y muy lento, que connota la tristeza de los habitantes del lugar, y con colores oscuros. Del mismo modo, es significativa la representación metafórica que se hace de las empresas sobre las que recae la gestión privada de YPF, que figuran como aves de rapiña que se agencian, como consecuencia de los picos que estas poseen, las torres de las refinerías de petróleo de la localidad.

1.4. SÍNTESIS

El documental argentino ha elaborado distintas representaciones sobre la crisis de 2001 valiéndose de los piqueteros, como se aprecia en los relatos que componen este epígrafe. Estas lecturas del pasado reciente argentino recrean diferentes experiencias de trabajadores desocupados, ya que apelan tanto a un caso concreto como a varios, comprenden sus distintas fases históricas e incluso uno de ellos elabora una visión acotada valiéndose de la perspectiva de género. Sin embargo, sí se constata en las cintas analizadas la existencia de varias imágenes comunes a propósito de las representaciones que se llevan a cabo de este actor social. Tales regularidades se aprecian en las causas que se argumentan como detonante de la aparición de los piqueteros, en las que no se profundiza, así como en los perfiles que se fabrican de los responsables y depositarios del neoliberalismo, su *leit motiv*. Las coincidencias se extienden a las imágenes que se fabrican de la organización interna de estos movimientos y su modo de accionar frente al Estado. Estas representaciones son similares tanto a nivel estructural como formal, no así en relación al público al que se dirigían ni a los propósitos que tenían.

En relación a las causas, se establecen los años comprendidos entre el golpe de Estado de 1976 y el estallido popular de diciembre de 2001 como periodo en el que se desarrolla el neoliberalismo en Argentina. Este modelo económico es entendido como culpable de dar lugar al aumento de la exclusión de amplias capas de la sociedad, cuya situación de desempleo y pobreza motiva el surgimiento de resistencias que se oponen a él y que los piqueteros lideran. Este argumento es representado a través de metáforas

visuales. También es coincidente en los relatos la recreación de los responsables y de los depositarios de las consecuencias del neoliberalismo. Tales representaciones son esquemáticas, simples y opuestas. De un lado, se acusa al poder político argentino de ser el culpable de la crisis, aunque se subraya en ella la injerencia estadounidense y de los organismos internacionales. Estos personajes son resumidos y personificados en José Martínez de Hoz, Domingo Cavallo, Carlos Menem y Fernando de la Rúa. A la hora de retratarlos, los documentales optan por no darles voz, por silenciarlos, lo que provoca que solo aparezcan a través de imágenes de archivo, recurso que cumple una función crítica e irónica. Por su parte, los depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo son recreados como víctimas colectivas y anónimas. Son parte del “pueblo” argentino, la clase trabajadora tanto del interior del país, en calidad ex integrantes de las empresas públicas que fueron privatizadas, como desocupados de larga duración del conurbano bonaerense, cuya imposibilidad de acceder a un trabajo funciona como motivación para convertirse en piqueteros.

La construcción que se elabora de este actor social también es común en los tres relatos. Así, es reiterativo el conflicto que protagonizan los desocupados, que en su deseo de conseguir algunos ingresos, ejercen de sujetos. Frente a ellos se sitúa la policía, que actúa en calidad de representante del Estado y, por tanto, como oponentes a la consecución del mencionado objetivo. Estas peticiones se canalizan a través de la recreación de varios cortes de ruta y otras acciones directas, cuyo resultado se salda a favor de los piqueteros, a pesar de la represión ejercida sobre ellos. A su vez, este desenlace común a modo de “victoria” configura a los piqueteros como “héroes” de los relatos, pues tras superar muchas dificultades alcanzan su propósito. Para reforzar esta elaboración, se hace hincapié en la experiencia y en la subjetividad de los protagonistas, se representa su memoria y se subordina la explicación, lógica y racional, del pasado reciente argentino del que formaron parte. Estos sentimientos y emociones son registrados de modo cercano, ya que les dan voz y les humanizan. Unos efectos que son generados por el uso mayoritario del registro directo y las entrevistas, siendo los testimonios los que ejercen de conductores.

En paralelo, las cintas coinciden en buscar la ruptura del estereotipo del piquetero construido por los medios de comunicación dominantes. Estos discursos los estigmatizaron, para lo que los vincularon con la figura peyorativa del “cabecita

negra”²⁰⁶ y los incluyeron dentro de categorías demonizantes²⁰⁷. Unas imágenes que los documentales disuelven creando un contra-discurso con varias ideas. La primera es negar la condición de vagos que se les otorgaba y subrayar que los piqueteros no trabajaban porque no podían. Para ello, apelan al contexto de desocupación generalizada y a la incapacidad de los protagonistas de obtener recursos por sí mismos. La segunda idea que transmiten es que los piqueteros cortaban rutas, a pesar de ser ilegal y de que podía verse como una conducta peligrosa y violenta, como último recurso y para llamar la atención de los políticos. Ello da lugar a la representación de una identidad laboral sustituida de estos desocupados, que pasaron a tener una identidad piquetera, con el corte de ruta como principal rasgo y a través del cual obtienen subsidios. Para canalizar estas representaciones, los Planes Trabajar son interpretados como sinónimo de salario, para lo que se recrean las aplicaciones prácticas de estas aportaciones estatales, sobre todo pequeñas obras de construcción y talleres de capacitación. Unas iniciativas que entienden como positivas, y de las que muestran su lado más favorable, al asociar la autogestión de los movimientos de desocupados como un fenómeno horizontal y solidario, que venía a realizar una labor social en sustitución al Estado.

Sin embargo, los documentales no reproducen únicamente imágenes favorables de los movimientos piqueteros, en tanto iniciativas autogestionarias. Es el ejemplo de *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad*, narración que amplía temporalmente el universo representado y que pone de manifiesto las limitaciones que tienen las organizaciones de desocupados en cuestiones relativas a la concienciación de sus miembros, lo que explica su final abierto en relación al futuro de la organización piquetera que recrea. Esta autocrítica pone de manifiesto que, en paralelo al análisis textual, sea necesario tener en cuenta el momento de elaboración de las cintas, la situación de los realizadores, los objetivos que estos perseguían y el público al que se dirigían, pues se trata de indicadores que también determinan los discursos que

²⁰⁶ Para Hugo Ratier el término “cabecita negra” se define a partir de la condición inmigrante de sus portadores. Aplicado por parte de las élites porteñas a los llegados del interior del país, este insulto en términos raciales fue creado como reacción al acercamiento entre clases sociales que promovió el Peronismo (1946-1955). En este contexto, el vocablo “cabecita negra” ha de interpretarse como respuesta a la amenaza que representaban los inmigrantes en relación a la posición de poder que tradicionalmente habían tenido quienes lo pronunciaban y difundían (Ratier, 1972).

²⁰⁷ Las representaciones más visibles vertidas por los medios de comunicación sobre los piqueteros los asociaban a términos como “vagos”, “delincuentes”, “problemáticos” y peligrosos” (Aguiló, 2004). Estos discursos recuperan la interpretación de los años 40 entre las élites y los estratos populares. Así, la nueva amenaza que representaban los piqueteros fue entendida en términos clasistas, etnodominantes y racistas, en tanto fueron considerados personificaciones que ponían en riesgo del sistema democrático y las instituciones (Settanni, 2006).

construyen los documentales. En este sentido, la realización (2008) y estreno (2011) del documental de Lorena Riposati se sitúan casi una década después del momento más álgido de la crisis, lo que hace comprensible que esta cinta se distancie de la visión optimista que se elabora de las organizaciones de desocupados y se pongan de manifiesto sus contradicciones. Estas limitaciones no están presentes en *Matanza y Piqueteras*, cuyas fechas de elaboración oscilaron entre los años 1998 y 2002, momento de mayor auge de la crisis y coyuntura que impactó en las interpretaciones que los documentales llevaron a cabo sobre dicho contexto y sobre sus protagonistas, lo que explica sus finales cerrados y positivos. Asimismo, hay que apuntar a la situación personal y el estado de ánimo que atravesaban estos realizadores en el momento de elaboración de sus documentales, pues en calidad de estudiantes o desocupados afectados por la crisis les resultó fácil identificarse con los piqueteros, pese a tratarse de realizadores independientes y no mantener una colaboración directa con ellos. Esta situación no se repite en *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad*, ya que en el momento de su fabricación su directora ya había integrado un grupo de cine militante y un colectivo de contra-información, proyectos que abandonó para trabajar en solitario, asumiendo una perspectiva más crítica. Esto, a su vez, explica la estructura narrativa del documental, más abierta y menos conclusiva que la de los otros dos. Pero los indicadores que más condicionan los discursos son las características del público al que se dirigían y el tipo de impacto que se buscaba. Así, en *Matanza y Piqueteras* fueron los propios desocupados quienes integraron parte del *target*, ya que a través del discurso que proyectaban las cintas se perseguía que tomaran conciencia y se movilizaran. En paralelo, estos documentales también se dirigieron a un público más amplio, pues circularon en festivales de cine y se exhibieron en espacios alternativos a los que acudía la clase media argentina, lo que explica la inclusión en los relatos de las imágenes que rompen el estereotipo negativo de los piqueteros construido por los medios de comunicación a los que estos espectadores accedían y que, en cambio, se busque fomentar la empatía hacia los sujetos representados. Por su parte, el trabajo de Riposati se estrenó comercialmente en dos salas del centro de Buenos Aires ante un público (joven-adulto de nivel socioeconómico medio-alto) susceptible de empatizar y conmoverse. La idea era mostrarles una resistencia, narrada desde el punto de vista de sus protagonistas, que no les era ajena pero a cuya experiencia difícilmente habían accedido a través de otros discursos audiovisuales.

2.- EMPRESAS RECUPERADAS: LA AUTOGESTIÓN COMO RESPUESTA AL DESEMPLEO

2.1. LOS HECHOS

“Dudo que un obrero pueda de la mañana a la noche convertirse en empresario”²⁰⁸

El agotamiento del modelo neoliberal trajo consigo el surgimiento de distintas experiencias autogestionarias en lo que antes habían sido empresas convencionales. Las mismas se generaron desde finales de la década de los años 90, pero especialmente a partir de 2001 (Dávolos y Perelman, 2005: 212). Unas alternativas al mercado laboral tradicional que quedaron recogidas bajo el concepto de “empresas recuperadas”, término con el que se denominó a aquellos procesos “cuyo elemento común consiste en que los trabajadores amenazados por el desempleo de empresas en crisis, sea cual sea el carácter de esta, toman la iniciativa de reemprender la actividad de la unidad productiva, ejerciendo para ello, total o parcialmente, la dirección de la misma” (Rebón, 2006: 150). La importancia de estas tomas de empresas y posterior puesta en producción por parte de sus trabajadores no responde a su carácter cuantitativo y macroeconómico, a la posibilidad de ser analizadas como uno de los factores que permitieron la recuperación del país. De hecho, se estima que entre finales de la década de los años 90 y 2004 se recuperaron aproximadamente 200 empresas, que supusieron la generación de una fuente de trabajo para 10.000 personas (Ruggeri, Martínez y Trincherro, 2005). Sin embargo, estos emprendimientos son relevantes en tanto experiencias sociales, puesto que se configuraron como “proyectos colectivos autónomos, capaces de gestar nuevas condiciones legales, productivas, económicas, comerciales y políticas allí donde lo que aparecía como horizonte era la desaparición definitiva de empresas” (Hudson, 2012: 166-167).

Son varias las causas que motivaron la recuperación de empresas por parte de sus trabajadores. La política económica llevada a cabo en el último cuarto de siglo, y especialmente en la década de los años 90, es una de ellas (Dávolos y Perelman, 2005: 208). Ello se debe a que sus principales mecanismos, la apertura de la economía a las importaciones y la privatización de empresas públicas, obtuvieron como resultados altos índices de desindustrialización en el país, así como aumentos notables de las tasas de desempleo, precariedad laboral y pobreza. El descontento y la protesta social generalizados como consecuencia de estas políticas también motivaron a los

²⁰⁸ Grissinópoli, el país de los grissines (2005).

trabajadores a tomar las empresas y gestionar la producción. De hecho, aunque las empresas recuperadas no pueden entenderse como un proceso causal del estallido popular de diciembre de 2001, sin él la mayoría de estas experiencias no hubiesen existido, ya que la atmósfera imperante en ese contexto facilitó su propagación, al identificarse amplios sectores de la sociedad con sus propósitos y ver en sus protagonistas “personificaciones legítimas de desobediencia debida” (Rebón y Saavedra, 2006: 60). Por último, estos procesos deben circunscribirse dentro de la amplia historia del movimiento obrero argentino y su intenso pasado de lucha (Dávalos y Perelman, 2005: 210), ya que el origen de la ocupación de empresas se remonta a mediados de la década de los años 50 del pasado siglo, como parte del plan de lucha de la CGT en defensa de la industria nacional y contra la proscripción del Peronismo. Asimismo, esta forma de protesta se repitió con mayor intensidad durante la década de los años 70, con la llegada de Héctor Cámpora a la Presidencia de la República y, en 1985, cuando trabajadores de Ford Pacheco tomaron la fábrica en protesta del Plan Austral aplicado por el gobierno de la UCR .

Sin embargo, las características de las ocupaciones de empresas contemporáneas se distancian de sus antecedentes, no solo cronológicamente. En primer lugar, por las motivaciones que movían a sus protagonistas. Si bien en el pasado las tomas funcionaron como una estrategia de presión para mejorar las condiciones laborales y salariales y acceder a otros reclamos de carácter político, las ocupaciones producidas durante la crisis respondían a una necesidad concreta: la defensa de la fuente de trabajo (Rebón, 2006, Aiziczon, 2009; Pizzi y Bonet, 2011). En paralelo, ambas experiencias históricas se diferencian en su prolongación temporal, pues las ocupaciones que se llevaron a cabo en los años 50, 70 y 80 fueron acciones de protesta que duraron algunos días mientras que las ocupaciones registradas durante la crisis de 2001 se han dilatado a lo largo del tiempo, constituyéndose como verdaderas experiencias autogestionarias (Hudson, 2012: 163). De igual modo, un tercer separador entre ambos tipos de experiencias es el rol ejercido por los sindicatos. Así, mientras que en el primer tipo de ocupaciones este actor ejerció un rol protagónico, liderando tales experiencias, las recuperaciones de empresas recientes se produjeron al margen de los sindicatos con mayor peso y tradición, especialmente de la CGT, que perdieron poder como consecuencia de su apoyo al gobierno de Carlos Menem (Delamata, 2002). Ello se debió, concretamente, a su posicionamiento a favor de las leyes aprobadas durante la década de los años 90, que mermaron los derechos de la clase trabajadora, como fue el

caso de la reforma laboral y otras normativas que constituyeron la reforma del Estado, entre las que destacan la Ley del Empleo y las privatizaciones. Este fraccionamiento del movimiento obrero organizado argentino motivó que la intervención sindical previa en esas empresas, las recuperaciones siguieron tres trayectorias diferentes. De un lado, las recuperaciones tuvieron lugar allí donde la organización gremial era débil, inexistente o actuó confabulada con la patronal. De otro, estos procesos se produjeron en empresas con fuerte organización sindical, que se mantuvo al margen. Por último, aunque de tendencia minoritaria, otras ocupaciones se enmarcan en empresas con una fuerte organización sindical de base y regional, que sí acompañaron el proceso de recuperación (Dávolos y Perelman, 2005: 219-220).

La recuperación de empresas se llevó a cabo en organizaciones con unas características particulares (Deux Marzi y Vázquez, 2008: 94-97). La mayoría de ellas eran pequeños y medianos negocios, pertenecían a las ramas de la metalurgia, la alimentación, el textil, las artes gráficas y la construcción y estaban emplazadas en el cordón industrial del conurbano bonaerense²⁰⁹. Aunque en estos procesos no participaron la totalidad de los trabajadores que componían las plantillas, los protagonistas que sí lo hicieron tenían un perfil concreto. Estos eran en su mayoría hombres, con baja cualificación profesional y no necesariamente con experiencia previa de lucha en la organización. Asimismo, presentaban una edad avanzada con respecto al resto de la plantilla, una antigüedad en la empresa de más de diez años de media y una condición de asalariados formales y estables, con responsabilidades familiares. El conjunto de estos indicadores perfiló en los trabajadores una identidad social construida en torno al trabajo, que se vio amenazada por la crisis, donde la toma funcionó como acción defensiva para mantener dicha condición, que hicieron extensible a sus familias (Arias, 2008: 3).

Además de los trabajadores, los procesos de recuperación de empresas contaron con otros participantes. Los movimientos de empresas recuperadas, como el Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas (MNER) o el Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas por sus Trabajadores (MNRT), fueron los más importantes, ya que se configuraron como el actor que impulsó las transformaciones del marco legal laboral que permitiese a los trabajadores la tenencia de tales empresas. El poder

²⁰⁹ Un caso paradigmático, fuera de este perfil, es la experiencia de autogestión que se llevó a cabo en la provincia de Neuquén a través de la toma y puesta en producción de la fábrica de azulejos Zanon. Esta empresa no era una pyme, sino una organización de grandes proporciones, compuesta en su mayoría por una plantilla de hombres (Véase Aiziczon, 2009).

ejecutivo y legislativo también se constituyó como un fuerte aporte, al ser el responsable de formalizar la expropiación de las empresas afectadas y configurarlas como cooperativas de trabajo. Esta presencia indica el giro experimentado por estas instituciones en el contexto de crisis, aunque el apoyo fue desigual en las distintas provincias del país. En esta línea, si bien las instituciones locales y provinciales de Buenos Aires, Río Negro y Entre Ríos aportaron positivamente al proceso de recuperación de empresas, este resultó más complejo en provincias como Neuquén, Santa Fe o La Rioja. El contexto de crisis también fue determinante para el apoyo aportado por estudiantes e intelectuales, asambleas y vecinos, en su rol de acompañantes y soportes de estos procesos. Paradójicamente, el movimiento de protesta social con mayor visibilidad, los piqueteros, tuvieron una participación baja en la promoción de la recuperación de fábricas (Rebón, 2007: 103-106).

El proceso de recuperación de empresas se llevó a cabo por medio de la acción directa, de las ocupaciones y tomas por parte de los trabajadores. Las mismas respondían tanto a la crisis de la unidad productiva, que se materializó en el recorte de salarios, atraso de los pagos a los empleados y sustitución de estos por vales, entre otras, como a la crisis del propio empresario, cuya figura quedó desdibujada a través del propio abandono de la empresa en muchos casos, de los procesos de quiebra y concursos de acreedores a los que llevó a estas, así como al vaciamiento de empresas y otras fórmulas fraudulentas (Partenio, 2010: 136).

Una vez tenía lugar la toma, el camino hacia la autogestión se dividía en dos fases paralelas: las acciones dirigidas a la tenencia de la empresa y las acciones proyectadas hacia la producción autónoma por parte de los antiguos empleados, hacia la autogestión de la empresa (Rebón, 2006: 165-167). En este sentido, el recorrido hacia la posesión de la organización en la mayoría de los casos pasó por la conformación de los trabajadores en cooperativa, figura a partir de la cual se planteaba al poder legislativo y ejecutivo la modificación de la normativa legal que amparaba la situación en la que se encontraban las empresas ocupadas y que consistía en la desaparición de la figura del *crown down*. Para ello, los trabajadores llevaron a cabo diversas acciones, que demostraban los rasgos novedosos de esta lucha. Entre ellas destacaron las estrategias de resistencia ante las fuerzas represivas del Estado que intentaron desalojarlos, que consistieron en la permanencia y vigilancia de la fábrica, así como en llevar a cabo escraches, acampes, movilizaciones, festivales y conferencias de prensa.

La puesta a producir de las empresas, por su parte, también supuso cambios con respecto a las anteriores condiciones de trabajo ya que los antiguos asalariados vieron modificadas y extendidas las actividades que comprendían su actividad laboral, realizando estos también las tareas de gestión, comercialización y administración²¹⁰. Una experiencia que tuvo tres dimensiones significativas. La primera de ellas se relacionó con una nueva distribución de poder y participación de los trabajadores dentro de la organización (Ruggeri, 2010). De hecho, el reparto del poder en las empresas recuperadas se apreció en la puesta en marcha de nuevas modalidades de control de la producción, nuevos usos del espacio, como la organización de centros culturales en el interior de la organización, y una nueva distribución del saber, a través de la transmisión de conocimientos intraempresa, por parte de los propios trabajadores. De la misma manera, debido a su tamaño y escasa estratificación de estas organizaciones, se fomentó la participación de los miembros a través de las asambleas, que se constituyó en el órgano soberano de la misma, aunque estas experiencias no estuvieron exentas de conflictividad, fundamentalmente debido a la falta de conciencia inicial en las características del nuevo proyecto de los trabajadores y a las presiones ejercidas por los anteriores dueños, en el caso de que estos reclamasen la propiedad de la misma. Como segunda dimensión destacada, la autogestión supuso una nueva lógica de distribución de ingresos, la cual se tradujo en una mayor igualdad en el reparto de beneficios (Rebón y Salgado, 2009). Sin embargo, los cambios más significativos tuvieron lugar en la tercera dimensión, que aglutinó los aspectos relacionados con la nueva organización del trabajo con la autogestión de la empresa. Entre estos, destacó la implantación de una mayor polivalencia de las tareas, la flexibilización de las normas y los horarios así como la atenuación de los regímenes disciplinarios. Asimismo, la autogestión fomentó también el desarrollo de una economía social en el país, a través de la contratación de nuevos miembros provenientes de movimientos de trabajadores desocupados, entre otras acciones, o la democratización de la toma de decisiones (Deux y Marzi y Vázquez, 2008).

2.2. LOS AUTORES

Las recuperaciones de empresas han sido representadas ampliamente por grupos de cine militante argentino. Sin embargo, estas experiencias también han sido interpretadas por

²¹⁰ Alejandro Pizzi e Ignacio Bonet sintetizan las particularidades de la dinámica de las fábricas recuperadas recogidas por la literatura académica (Véase Pizzi y Bonet, 2011: 60).

realizadores independientes, como se desprende de *Fasinpat, fábrica sin patrón* (Daniele Incalcaterra, 2004), *Grissinópolis, el país de los grissines* (Darío Doria, 2005) y *Corazón de fábrica* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2008). En estos ejemplos el interés por las ocupaciones de empresas va más allá de la coyuntura de crisis de los años 2001 y 2002, lo que les hace distanciarse de las producciones militantes en los modos de registro y difusión, como se aprecia en el recorrido por las biografías de sus responsables y en el discurso que construyen a través de sus textos audiovisuales.

A) Daniele Incalcaterra

*“A mí me ayudaron mucho los obreros de Zanon”*²¹¹

Nacido en Roma, el 16 de marzo de 1954, la estancia de Daniele Incalcaterra en este país apenas alcanzó la primera década de su vida, pues en 1964 se trasladó a vivir a Rusia, donde residió cinco años. Procedente de la capital de la antigua URSS, Moscú, arribó a Argentina en 1969. Esta toma de contacto con el país se produce cuando tenía quince años y coincide con un periodo de efervescencia de su vida social y política, que le marcará en su carrera posterior. Así, y aunque se formó parcialmente como ingeniero en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y se desempeñó como profesor de matemáticas y física, en la década de los años 80 cambió esta trayectoria por la fotografía y el cine. En concreto, en 1981 regresó a Europa y se dedicó a la fotografía de viajes. Con respecto a su toma de contacto con el cine, esta tuvo lugar en un festival en Italia en el año 1983. En el evento se llevaba a cabo un encuentro con Jean Rouch, donde este avanzó que existía una formación sobre su tipo de cine en París. La escuela donde este curso se llevó a cabo fueron los Ateliers Varan, lugar en el que Incalcaterra se inscribió y donde posteriormente comenzó a dar clase. Un espacio que funcionó como catalizador de su carrera cinematográfica y unos años en los que realizó películas para el canal ARTE de la televisión pública francesa.

Esta etapa se prolongó hasta finales de los años 90. De ella, Incalcaterra subraya la capacidad con la que contó para “hacer proyectos personales y producir de forma muy independiente, que me permitieron avanzar en esta profesión”²¹². Entre estos destacan *Plaza Roja* (1989), plano-secuencia de una hora de duración en este emblemático espacio, y *Chapare* (1990), sobre las condiciones de vida de los campesinos de Bolivia. Unos trabajos en los que se confirma el interés dual de este

²¹¹ Alvarez Montero, J. (2012): “Lo que busco es hacer un cine de conciencia”, *Haciendo cine*, disponible en: <http://goo.gl/gW0qC1> Consultado el 8 de junio de 2016.

²¹² Declaraciones de Daniel Incalcaterra en entrevista con la autora, el 26 de junio de 2015.

director por las problemáticas europeas y sudamericanas²¹³. En 1992 regresó a Argentina, consecuencia de su “necesidad de entender qué había pasado durante los años de sangrienta dictadura” (Seifert y Geller, 2005: 42). Resultado de esa inquietud fue el documental *Tierra de Avellaneda* (1995), en el que una joven busca a sus padres desaparecidos durante la dictadura, cuyos restos son encontrados por un equipo de antropólogos forenses en una fosa común. Esta categoría volverá a ser abordada en *Contrasite* (2003), trabajo codirigido junto a Fausta Quatrinni y dedicado a la búsqueda de los restos en Bolivia de Ernesto Guevara. La producción de esta película supuso el abandono oficial de Europa y el regreso de Incalcaterra a América Latina.

Esta nueva etapa se caracteriza por la realización de *Fasinpat, fábrica sin patrón* (2004) y por la producción de *Nación Mapuche* (2007). Dos documentales que se filmaron de forma paralela y que comparten ubicación: la provincia argentina de Neuquén. La cinta sobre los obreros de Zanon fue el resultado de un viaje premeditado por el interior de Argentina en los meses previos a las elecciones de 2003. El mismo tenía como objetivo analizar las causas que llevaron al debilitamiento del sistema neoliberal y a la proliferación de modos de vida experimentales. Una búsqueda de experiencias autónomas que daba respuestas a los interrogantes de este director, pues conjugaba “una parte histórica correspondiente a distintas épocas de los últimos 30 años” (Penna, 2005). Estructurado según sucedían los acontecimientos, Incalcaterra planteó un documental coral que reflejara la figura del obrero multifacético y que buscara la toma de conciencia del espectador. La película fue financiada por la Televisión Suizo-Italiana y el INCAA. Su estreno tuvo lugar primero en Neuquén y, después, en el cine Malba. En este espacio la cinta fue distribuida gratuitamente, decisión que respondía al deseo del director de dar a conocer la realidad de Zanon a la sociedad argentina y, en concreto, al público más alejado de este tipo de experiencias.

B) Darío Doria

*“Los trabajadores de Grissinópolis son enormes y maravillosos héroes y así los retraté”*²¹⁴

El desembarco de Darío Doria (Buenos Aires, 1969) en el documental no se produjo de manera inmediata ni vocacional, pues procede de un núcleo familiar sin intereses culturales. Sin embargo, su curiosidad por el universo audiovisual le llevó a cursar la

²¹³ Este interés dual se extiende hasta la actualidad y prueba de ello son el resto de trabajos dirigidos por este realizador, entre los que destacan *República Nostra* (1995), *Contrasite* (1995), *Fasinpat* (2004) *Nación mapuche* (2007), *El impenetrable* (2012) y *Arcadia* (en producción).

²¹⁴ Declaraciones de Darío Doria a cuestionario enviado por la autora, el 2 de enero de 2015.

carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires (UBA), entre 1991 y 1995. La formación recibida le facilitó comenzar a trabajar, aún en su etapa de estudiante, en productoras audiovisuales elaborando *spots* publicitarios. Por el contrario, la inquietud por el documental hubo de esperar hasta 1996, cuando le fue otorgada una beca de la Shoah Foundation, institución para la que comenzó a grabar testimonios de supervivientes de la II Guerra Mundial. Esta actividad supuso un punto de inflexión en su carrera profesional²¹⁵, pues a partir de dicho trabajo, que se extendió hasta 1998, abandonó la publicidad y fundó su propia productora, A4 Films (hoy, Sodoeste Films), orientada a la realización de films corporativos y documentales de creación.

De ella salió su primera experiencia documental: *450* (2002). El medimetraje puso el foco en las marchas y protestas de los jubilados argentinos por el reclamo del aumento en sus pensiones en los últimos años de la década de los años 90. El tema ya ubica a este director en un contexto de crisis y muestra su interés por reflejar los problemas que en esos momentos se producían en su país. Esta voluntad quedó subrayada en *Grissinópolis, el país de los grissines* (2005), su primer largometraje como director. El mismo surgió como una necesidad personal, la de “encontrar una historia que me devolviese las esperanzas para seguir adelante”²¹⁶ a través “de lo que habían logrado sus protagonistas”²¹⁷. Para ello, registró la ocupación y posterior puesta en producción de esta fábrica durante ocho meses, en 2002. Un trabajo en el que trabajó mano a mano, como sucedió en *450*, con Luis Camardella, encargado del guión, mientras que Doria se responsabilizó de la cámara, el sonido y el montaje.

El documental fue financiado de manera autónoma, salvo la post-producción de la cinta, que se llevó a cabo a través de una ayuda procedente de la Agencia de Cooperación Suiza; y la difusión de la misma, propósito para el que encontraron ayuda en el INCAA. Tras su paso por festivales, la película fue estrenada el 5 de agosto de 2005 en los cines Cosmos y Tita Merello. Estuvo en cartel hasta el 1 de septiembre y fue vista por 1.896 espectadores. Con posterioridad fue emitida en el programa de Canal

²¹⁵ Al respecto, este realizador sostiene: “Me fue imposible volver a trabajar en publicidad tal y como lo hacía hasta entonces. Los casi 200 relatos de vida que escuché a lo largo de dos años fueron tan fuertes que el ficticio mundo publicitario se me volvió intolerable. Fueron las emociones vividas en esas entrevistas las que me hicieron abrazar con fuerza el género documental (...). Mi trabajo en la Shoah Foundation me acercó definitivamente a las personas y sus historias de vida, es decir, al cine documental”. Declaraciones de Darío Doria a cuestionario enviado por la autora, el 2 de enero de 2015.

²¹⁶ De Marco, M. (2005), “Grissinópolis: un mundo hecho de masa, sueños y fábricas recuperadas”, *Clarín*, edición del 2 de septiembre.

²¹⁷ Declaraciones de Darío Doria en entrevista con la autora, el 8 de julio de 2015.

7 *Ficciones de lo real*, el 14 de agosto de 2007. Obtuvo 0,45 puntos de rating y fue vista por 43.551 espectadores.

Tras este trabajo, y después de varios proyectos documentales que terminaron truncándose, en 2012 estrenó *Elsa y su ballet* y en 2014, *Salud Rural*. Estos documentales narran la puesta en marcha de una compañía de baile integrado por mujeres de edad avanzada, por un lado, y la actividad de un médico en la provincia de La Pampa. En los dos casos se valió de financiación estatal para sacarlos adelante.

C) Ernesto Ardito y Virna Molina

“¿Qué quedó del 2001? Yo creo que el impacto cultural fue muy fuerte. Más de lo que vemos en la superficie”²¹⁸

Ernesto Ardito y Virna Molina nacieron en Buenos Aires, en 1972 y 1975. La pareja se conoció en las aulas del Instituto de Cine de Avellaneda (IDAC), donde ambos estudiaban Realización Cinematográfica, aunque previamente Ernesto había comenzado los estudios de Derecho y de Comunicación Social en la Universidad de Buenos Aires (UBA), ambos abandonados. En esta institución surgió su interés por desarrollar un modelo de producción propia e independiente, dada la escasa infraestructura para filmar que existía en el centro²¹⁹. La propuesta continuaba la trayectoria iniciada por los grupos de cine político y militante, a los que tomaron como referentes y de los que se consideran continuadores (Ardito, 2005). En concreto, la identificación se llevó a cabo con el grupo Cine de la Base y Raymundo Gleyzer, debido a la situación de censura política que padecieron y con la que estos jóvenes realizadores empatizaron²²⁰. De igual modo, se consideran discípulos del cine directo inglés y del Nuevo Cine Latinoamericano, del cual dicen haber absorbido “la fuerza y el montaje ideológico”²²¹.

El resultado de esta actitud es el desarrollo de la figura de realizador integral, que supone el control por parte del cineasta de todos los procesos de elaboración del documental y que nuclea a los miembros de la asociación Realizadores Integrales de

²¹⁸ Declaraciones de Ernesto Ardito en entrevista con la autora, el 30 de junio de 2015.

²¹⁹ Al respecto, Ardito aclara: “Nos marcó productivamente, en el hecho de valorar el equipo humano de trabajo (...), yendo para adelante ante cualquier contratiempo, con una idea clara más allá de si uno tiene presupuesto o no para filmar”. Declaraciones de Ernesto Ardito en entrevista con la autora, el 30 de junio de 2015.

²²⁰ En concreto, el realizador sostiene: “La censura política que rodeaba al grupo Cine de la base y contra la cual desarrollaba sus estrategias era igual que la censura económica que nos rodeaba a nosotros (...). Esto fue el inicio de nuestra nueva escuela, la del cine político-militante y la ruptura con el paradigma que nos rodeaba” (Vease Feller, 2013).

²²¹ Los rasgos del estilo de Ernesto Ardito y Virna Molina se encuentran definidos en su página web: goo.gl/2LKIFs. Consultado el 23 de octubre de 2016.

Cine Documental (RDI), creada en 2007 y promovida por ambos. Bajo estas premisas realizaron su primer largometraje, *Raymundo* (2002), que reconstruye la biografía del cineasta desaparecido en 1976. La elaboración del mismo les llevó cinco años, fue financiado por la Fundación Jan Vrijman de Holanda y el Alter Cine de Canadá y se distribuyó por medio de canales alternativos. En esta etapa, la pareja integró el colectivo *Kino nuestra lucha* (2002-2003), siendo uno de los encuentros organizados por esta iniciativa el punto de partida de *Corazón de fábrica* (2008). El documental respondía a la necesidad de los realizadores de hacer una película que recuperase cómo era el proceso de toma y la puesta en producción de una fábrica por parte de sus trabajadores. Un proyecto que siguió las mismas pautas de producción, financiación y distribución que su primer largometraje documental, pero que sufrió distintas modificaciones en el proceso de elaboración, pues la idea original era realizar una película de ficción.

Tras estas experiencias, Ardito realizó el film *Nación* (2010), en el que se aborda el pasado desde el punto de vista de la ideología de ultraderecha en Argentina. Asimismo, en 2011 realizaron para Canal Encuentro la serie *Memoria Iluminada: Alejandra*, biografía de la poeta Alejandra Pizarnik. Una experiencia a partir de la cual surgen otros proyectos semejantes, como *Moreno* (2012), historia de vida del revolucionario Mariano Moreno; las series documentales, también bajo el título *Memoria Iluminada*, de las biografías de María Elena Walsh, Paco Urondo, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; y *El futuro es nuestro* (2014), serie documental sobre los alumnos desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires. Sobre esta temática versa su primer largometraje de ficción. El mismo, pendiente de estreno y financiado por el INCAA, lleva por título *Sinfonía para Ana*. Está basado en la novela homónima de Gabi Meik y narra la historia de militancia de Magdalena Gallardo, la alumna desaparecida más joven de este centro.

2.3. LOS TEXTOS

Los tres documentales que se analizan a continuación son textos audiovisuales de denuncia, que reivindican la experiencia de recuperación de fábricas. El momento de registro de los mismos, 2002 en el caso de *Grissinópolis, el país de los grissines*; 2003 en el de *Fasinpat, fábrica sin patrón*; y 2005 en el de *Corazón de fábrica*, marca las diferencias que a nivel temático y estructural presentan tales trabajos, no así sus características formales, en cuyos ejes estilísticos coindicen. En este sentido, los documentales de Darío Doria y Daniel Incalcaterra son similares a la hora de desarrollar

sus argumentos, pues estos se caracterizan por presentar narraciones lineales y cronológicas en las que los protagonistas persiguen un objetivo, que consiguen. Por el contrario, *Corazón de fábrica* muestra un planteamiento narrativo no conclusivo, ya que el conflicto que aborda no alcanza una resolución en el momento de elaboración de la cinta.

La distinción temporal de la producción también condiciona los temas que se desprenden de los documentales. Así, las narraciones sobre la fábrica Zanon hacen hincapié en abordar las luchas protagonizadas por los obreros por la propiedad de la empresa, algo que no sucede en la experiencia de Grissinópolis, que incide en los esfuerzos de los trabajadores tanto por lograr la tenencia de la fábrica como por ponerla a producir. Además, el trabajo de Virna Molina y Ernesto Ardito incluye las contradicciones que se derivan de la autogestión. Estas limitaciones no están presentes en los otros dos documentales, dado el momento del registro de las imágenes en las que se basan y que tales experiencias no habían alcanzado la madurez que sí plantea *Corazón de fábrica*.

En lo que sí coinciden las tres cintas es en representar una experiencia autogestionaria concreta, cuyos rasgos y limitaciones no se hacen extensibles al movimiento de fábricas recuperadas en su conjunto. Al respecto, en los trabajos de Doria e Incacaterra la crisis no es abordada más que como marco histórico en el que se desarrollan estos casos, cuyo inicio se ubica temporalmente a partir de 1976 y su consolidación se reproduce como consecuencia del modelo neoliberal aplicado en el país, cuyos responsables fueron el poder político y económico argentino. Por el contrario, el documental del tándem Ardito-Molina circunscribe el caso de Zanon a un mundo histórico más amplio e interpreta parte del pasado reciente del país, ya que dicha experiencia de autogestión es construida dentro de la historia del movimiento obrero argentino, cuyo devenir a raíz de la última dictadura es analizado en el film.

Asimismo, todos los documentales registran las experiencias autogestionarias desde el punto de vista de sus protagonistas, cuyo perfil es construido a partir de la figura del “héroe” colectivo. Para ello, los tres trabajos se inclinan por reproducir los testimonios de los trabajadores de las empresas ocupadas a través de la modalidad de representación documental de cine directo. El uso de esta estrategia supone que tanto *Grissinópolis, el país de los grissines* como *Fasimpat, fábrica sin patrón* y *Corazón de fábrica* se distingan por su alto componente de subjetividad. De hecho, y a pesar de que en alguno de los casos se utiliza notablemente, el material de archivo cumple en los tres

casos una función subordinada al contenido de las declaraciones de los personajes, cobrando otro sentido al que tradicionalmente había ocupado, como ejercer de recurso ilustrativo o probatorio. De hecho, en estos casos sirve para criticar y connotar negativamente a los responsables del neoliberalismo y a sus cómplices, e incluso llega a funcionar como dispositivo de contra-información en uno de los documentales.

A) *Fasinpat, fábrica sin patrón*

Este documental registra e interpreta el conflicto que los obreros de la fábrica Zanon (provincia de Neuquén) mantuvieron en el verano de 2003 con el Estado argentino, pues pretendía desalojarlos de la empresa que habían ocupado tras ser despedidos en noviembre de 2001. En concreto, la cinta pone el foco en la organización interna de la fábrica que surge como consecuencia del control obrero, así como en los esfuerzos que la plantilla lleva a cabo para frenar el desalojo y lograr la tenencia de la empresa.

Tales planteamientos se confirman en los temas presentes en la narración. Así, de los 18 ejes temáticos que se abordan, el más recurrente es el compuesto por las iniciativas llevadas a cabo por los trabajadores contra el desalojo de la fábrica, ya que estas acciones aparecen hasta en 9 ocasiones (14%). El mismo número de apariciones registran las características propias del proceso de autogestión (14%). Por el contrario, los rasgos que definen al modelo político y económico contra el que surge esta resistencia social, así como la situación previa de la fábrica apenas tienen presencia en el film, pues solo generan 1 o 2 referencias (2% y 3%)²²². Estos resultados adelantan que la representación de la crisis en el documental se centra en el estudio de una experiencia concreta y deja al margen una aproximación amplia del contexto en que se produjo.

La organización interna del relato desarrolla una estructura clásica y tripartita, con planteamiento, nudo y desenlace. En lo que respecta al planteamiento (secuencias 1-5), en él se presenta la experiencia del movimiento de fábricas recuperadas que surgió en Argentina en el contexto de la crisis de 2001, para lo que se registra el desalojo de la empresa textil Brukman, que los obreros de Zanon intentaron evitar. También se sintetiza la historia de esta compañía, cuyo éxito es asociado a los vínculos que su

²²² El resto de temas son: Apoyos externos (8 menciones, 12%), unidad de los trabajadores (7 menciones, 11%), amenaza de desalojo (6 menciones, 9%), motivos de la ocupación (5 menciones, 6%), estrategias del Gobierno y connivencia del poder político (3 menciones, 5%), rol de los sindicatos y de la justicia, presiones externas, neoliberalismo y perfil de Zanon (2 menciones, 3%) y represión, expropiación fábrica, falta de concienciación, victoria de los trabajadores y características de la fábrica (1 mención, 2%).

dueño mantuvo con miembros de la última dictadura y los más altos responsables de los posteriores gobiernos democráticos. Asimismo, la narración contrapone de manera indicial el neoliberalismo con el proyecto que los obreros representan, inclinándose por la segunda opción. Para ello, se muestra el antiguo despacho del dueño de la empresa, que tras ser tomado por los trabajadores fue abandonado y así se registra: sin limpiar y desordenado. Una inclusión, además, con la que se visibilizan rasgos de la autogestión, como la ausencia de jefes y la igualdad entre los miembros.

A continuación da comienzo el nudo de la narración (secuencias 6-26). Esta parte se inicia con la proyección de la rueda de prensa en la que los trabajadores anuncian que han recibido una orden de desalojo de la fábrica, a la que confirman que van a hacer frente. Estas declaraciones muestran cómo la narración desarrolla un argumento orientado hacia la consecución de una meta. Tal objetivo se desarrolla de manera lineal y progresiva. Asimismo, en este extracto el componente de causalidad pierde protagonismo y da paso a la reproducción de distintas catálisis, que son unidades narrativas que no tienen capacidad para hacer avanzar la trama, pero que presentan un fuerte carácter descriptivo (Barthes, 1991). Una condición eficaz para señalar las características de la realidad histórica representada por el documental. Así, durante este extracto se prima el registro de dos tipos de acontecimientos. De un lado, las acciones de resistencia que llevan a cabo los trabajadores en contra del desalojo, como son las labores de prensa y difusión, la realización de ponencias explicativas en la universidad, la reunión con legisladores de la provincia, las tareas de vigilancia nocturna de la fábrica ante posibles represiones y, sobre todo, los encuentros en los que se fomenta la toma de conciencia a favor de la tenencia de la empresa. De otro, las características generales de la autogestión, como la proyección de varias asambleas, mecanismo que funciona como espacio soberano de toma de decisiones de los trabajadores; la retribución equitativa de ingresos, a través del registro de los trabajadores cobrando sus salarios; y la diversificación de funciones, mediante la proyección de las reuniones de gestión de los trabajadores, en las que estos analizan los gastos y planifican las ventas futuras de la fábrica.

El desenlace del documental (secuencias 27-31) proyecta nuevamente una relación de causalidad: la que se deriva de la organización y unidad de la lucha mantenida por los trabajadores y sus consecuencia. Es el clímax de la narración, a partir del cual el espectador accede al desenlace del conflicto mantenido por los protagonistas del documental, que falla a su favor. En concreto, la tercera parte del documental se

inicia con el registro de una última reunión entre los trabajadores de Fasinpat, en la que estos trazan el plan de resistencia que llevarán a cabo el día del posible desalojo. En la secuencia siguiente se registra dicha jornada, donde las imágenes se focalizan en la concentración que llevan a cabo distintos movimientos sociales de la provincia. La narración omite la conclusión de este enfrentamiento y solo en la secuencia después, a través de un salto temporal hacia adelante, se constata la “victoria” de los trabajadores. La misma se conoce en el programa de radio donde los obreros difundían su lucha, y son estos los que, entre bromas, explican el frustrado desalojo.

En el plano de las acciones, los obreros ejercen el rol actancial de sujetos, pues se caracterizan por moverse buscando un objetivo definido: frenar el desalojo de la fábrica. Esta reproducción de las iniciativas que llevan a cabo para evitar ser desalojados los forja como “héroes” colectivos. Una construcción que se observa a partir de la definición del propósito que persiguen, al que llegan tras superar distintas amenazas y presiones externas. Además, el análisis cuantitativo de su presencia y apariciones con diálogo los configura como protagonistas de la narración, pues los obreros son 12 de los 20 personajes con diálogo que aparecen (60%) y acumulan 36 de las 44 intervenciones con diálogo totales que se difunden (76%).

En lo que respecta a su análisis como personajes, dos de los indicadores que configuran su dimensión física, edad y nacionalidad, son difíciles de definir, pues ninguno de los protagonistas menciona estos datos de forma concreta. Sin embargo, de las imágenes se deduce que son argentinos cuya edad se sitúa en torno a los 40 años. Más clara es la representación que se hace de los protagonistas en lo que respecta a su sexo: el 100% son hombres, indicador con el que se constata la infrarrepresentación que el documental hace de las trabajadoras de la fábrica. En lo que respecta al aspecto físico, estos presentan pelo moreno, corto y cara afeitada. Además, siempre utilizan el uniforme de la empresa, compuesto por camisa y pantalón marrón, indicador que los asocia inexorablemente a la fábrica y que subraya su identidad laboral y la defensa que hacen por mantenerla.

La dimensión sociológica presume que el nivel económico de los obreros es bajo, como consecuencia de la precariedad laboral experimentada; que están casados y que tienen hijos a su cargo. De hecho, las relaciones familiares se configuran como un aspecto fundamental del documental, ya que este indicador funciona como el argumento principal que los trabajadores utilizan para ocupar la empresa y luchar por la tenencia de la misma. Con respecto al nivel cultural, el documental representa a unos trabajadores

interesados por su realidad social, que leen el periódico y comentan las noticias. Por último, en lo que se refiere al espacio físico en el que se mueven los trabajadores, la fábrica se constituye como el lugar principal, ya que lo hacen en 21 secuencias (72% de total) frente a otros lugares públicos, que aparecen en ocho secuencias (18%). Estos últimos se dividen en los espacios en los que se producen manifestaciones, la Legislatura de Neuquén, la Radio Calf y la Universidad de Neuquén.

La tercera dimensión es la denominada psicológica y a la misma pertenecen los aspectos relacionados con su forma de expresarse, actitud, metas, conflictos, ideología y creencias que manifiestan los protagonistas. Del estudio de estos indicadores se desprende el carácter subjetivo del documental. Así, y con respecto al primer indicador de esta dimensión, los protagonistas se caracterizan por expresarse a través del diálogo abierto, respetuoso entre compañeros y que promueve la conversación y la comunicación abierta. A su vez, la actitud que muestran en el film destaca por buscar la unidad y la toma de conciencia, siendo contadas las ocasiones en que los trabajadores muestran sus dudas en torno al proceso autogestionario y su incertidumbre de cara al desalojo, que es la meta común de los protagonistas. Dentro de la lucha por la tenencia de la empresa, los trabajadores comparten varios conflictos, como son las amenazas que ellos y sus familias reciben como consecuencia de haber ocupado la fábrica. La concepción del trabajo ligada a la dignidad explica, implícitamente, la ideología de estos trabajadores. La misma se aproxima a los principios que establecía el primer Peronismo y se aleja de otras concepciones de tipo marxista, pues en el documental se deja claro que la ocupación de la fábrica no responde a una cuestión de luchas de clases ni aspira a alcanzar una revolución, sino que es producto de una necesidad económica. Por último, ninguno de los trabajadores confiesa tener creencias religiosas.

El plano de las acciones también está compuesto por los oponentes, que son los personajes a los que los sujetos se enfrentan para alcanzar su objetivo. En este documental aparecen personificados tanto en el empresario Luigi Zanon, dueño de la fábrica, como en el poder político y sindical. Ninguno de ellos aparece con voz propia, por lo que su representación se lleva a cabo a través de la inserción de material de archivo o de las declaraciones que de ellos vierten los obreros de la fábrica. En el caso de Zanon, la representación se lleva a cabo mediante ambas estrategias. Así, las referencias de los obreros lo acusan de gestionar mal la empresa y de ser el responsable de las presiones que reciben. Por su parte, el material de archivo funciona como elemento probatorio de las acusaciones que el personaje recibe, como su vínculo con la

dictadura y el poder político venido en democracia, regímenes políticos y económicos de los que se dice que fue cómplice y de los que se benefició. Este recurso, además, cumple una segunda función, pues contrapone irónicamente la actitud del empresario a la de los obreros. Con respecto al poder político, este está constituido por los síndicos, funcionarios nombrados judicialmente para tomar posesión de la fábrica y que aparecen en el desenlace, durante el día del desalojo, por medio de grandes planos que los hacen no identificables y a través del fuera de campo. El tercer oponente, la burocracia sindical, únicamente es representada a través de las palabras de los obreros durante su programa de radio.

El último actante que aparece en el documental lo conforman los ayudantes. Estos promotores de la recuperación de la empresa son el abogado de los trabajadores, los legisladores de la provincia, varios miembros de la universidad, la facción regional del sindicato ATE (Asociación de Trabajadores del Estado) y, sin voz pero sí presencia visual, el movimiento de desocupados de Neuquén. En el caso del abogado que representa a los trabajadores, Mariano Pedrero, su condición de ayudante se proyecta en las cinco apariciones que tiene en el documental: durante la rueda de prensa del inicio de la narración, en la que explica el posicionamiento de los trabajadores contra el desalojo; en las reuniones posteriores con estos, donde analiza tanto la estrategia que deben seguir y expone la situación presente y el recorrido histórico realizado por los obreros; el día del desalojo, donde se erige portavoz de los obreros y ejerce de responsable a la hora de dialogar con los síndicos sobre las pretensiones de ambas partes; y en la última secuencia del documental, en la que tras la “victoria” lograda explica el proyecto que persiguen: la expropiación definitiva de la fábrica. Por su parte, la presencia de los trabajadores de la fábrica en la universidad y la proyección de las palabras de apoyo de un profesor confirman el cambio que supuso la crisis de 2001 en la percepción que la clase media tenía de las luchas sociales llevadas a cabo por los estratos populares, pues estos aparecen en la cinta mostrando su posicionamiento explícito a favor de este tipo de experiencias. De la misma manera, la presencia de ATE demuestra el cambio experimentado en el sindicalismo, puesto que la organización de esta lucha popular está liderada desde la base y no desde las élites. Finalmente, el documental muestra al movimiento de desocupados de Neuquén brindando su apoyo a los obreros de Zanon, constatándose su presencia a través de las pancartas que se reproducen durante la concentración en el exterior de la fábrica ante el inminente

desalojo de los trabajadores y confirmando la relación de solidaridad existente entre los distintos actores que protagonizaron las luchas sociales contra el neoliberalismo.

El análisis estructural finaliza con los datos relativos a la dimensión narrativa del film y, en concreto, a su temporalidad. En este sentido, el documental reproduce una experiencia de seis semanas de grabación en algo más de 60 minutos. Esta historia es desarrollada en la mayor parte del documental de manera lineal y cronológica. Sin embargo, para interpretar los hechos de los que se da cuenta, que se iniciaron en 1976 y terminaron en 2003, se plasman dos saltos temporales regresivos o *flashbacks*. Esta estrategia, que se lleva a cabo a través de la inserción de material de archivo, tanto televisivo como extractos de periódicos y fotografías, traslada al espectador a la dictadura y al primer gobierno de Carlos Menem, dispositivos con los que se asocia la gestión del empresario con estas administraciones y configuran a este negocio como paradigma del nexo entre la clase política y la elite económica en el neoliberalismo.

Por su parte, el registro del documental a través de la modalidad de representación de cine directo confirma que el punto de vista que se desarrolla en la narración es el del realizador, que hace hincapié en visibilizar a los sujetos. Este esfuerzo se hace extensible a la narración de los acontecimientos, pues son los sujetos y las acciones que llevan a cabo los que ejercen la voz narrativa del relato, con excepción de la introducción del documental, donde un narrador heterodiegético explica el desalojo de la fábrica Brukman y la historia de la fábrica Zanon.

Del registro directo del conflicto se desprende también la representación prioritaria que se hace de los testimonios de los protagonistas, lo que dota al documental de un fuerte componente de subjetividad. En concreto, la cámara, casi siempre al hombro del operador, registra a los personajes a través de planos cortos y contrapicados cuando no se mueven y sigue su comportamiento cuando llevan a cabo algún tipo de actividad, mostrándolos también a través de planos contrapicados. Este recurso cumple una función metafórica. La misma se observa en la inclinación de la cámara, que agranda la figura de los trabajadores y los connota positivamente. También de manera metafórica funciona la música extradiegética que aparece en el documental, que contrapone las figuras de los sujetos a la de sus oponentes. Así, mientras los primeros son representados sobre una música de ritmo rápido y tono festivo a la vez que realizan su trabajo y acuden a manifestaciones, vinculando la autogestión con lo bueno y lo alegre, para los segundos se utiliza una melodía de funeral, con ritmo mucho más lento, que vincula al poder político, en tanto personificación del neoliberalismo, con la muerte.

B) *Grissinópolis, el país de los grissines*

Este documental reproduce el conflicto que atravesaron un grupo de trabajadores de la fábrica Grissinópolis (Buenos Aires) en 2002, cuando ocuparon la empresa en la que trabajaban como respuesta a la amenaza de cierre que cernía sobre el establecimiento. En concreto, la cinta interpreta la lucha de los obreros por la puesta en producción y tenencia de la fábrica. Ambos objetivos terminan por conseguirse.

El conflicto que atraviesan estos personajes es abordado a través de 14 temas. Dentro de este conjunto destacan las menciones que recibe la organización interna de la fábrica como consecuencia del control obrero, tema que es aludido en 11 ocasiones (23% del total). A continuación se sitúan las motivaciones por las cuales los trabajadores tomaron la empresa (6 apariciones, 13%) y los aspectos legales para lograr su tenencia (5 apariciones, 10%). Por el contrario, el contexto de crisis en el que transcurre el conflicto es uno de los temas que menos menciones recibe (2 apariciones, 4%)²²³. Estas diferencias avanzan que el documental aborda tal coyuntura a través de una perspectiva acotada y de un caso concreto, sin hacer extensible la experiencia de la ocupación de Grissinópolis y la lógica de su funcionamiento al conjunto de luchas populares que surgieron en oposición al neoliberalismo.

La estructura de la narración del documental es clásica-tripartita (introducción-nudo-desenlace) y está dividida en 28 secuencias. En ella se reproduce un argumento orientado hacia una meta, trama de la que se desprenden seis núcleos narrativos. En la introducción (secuencias 1-2) se presenta el primero de ellos: la “definición de los objetivos de los trabajadores”. En esta función queda condensada la primera relación de causalidad de la cinta. La misma se produce cuando una obrera, mientras acude a la Universidad de Buenos Aires a pedir dinero para el fondo de huelga, explica a los alumnos la situación previa a la ocupación de la fábrica (la crisis de la unidad productiva, materializada en el retraso de los pagos de sus salarios y cuotas a la seguridad social) y las motivaciones por las que sigue la toma de la fábrica (la defensa de la fuente de trabajo como modo de mantenerse a sí mismos y a sus familias). Tales justificaciones funcionan como causas de las que se desprenden los propósitos que los

²²³ El resto de los temas que se abordan son: Ayuda exterior y politización del caso (4 menciones, 8%), relación con las asambleas y falta de toma de conciencia (3 menciones, 6%), causas ocupación, presiones externas, diferencias de clase, toma de conciencia y victoria de los trabajadores (2 menciones, 4%) y beneficios de la autogestión (1 mención, 2%).

obreros persiguen (lograr la puesta en producción de manera autogestionada y la tenencia de la empresa).

El nudo de la narración (secuencias 3-23) perfila subjetivamente a los protagonistas y reproduce las acciones que los trabajadores llevan a cabo para alcanzar estos propósitos, acontecimientos que se plantean a través de cuatro núcleos narrativos. El primero de ellos es la “llamada a la acción” que hace a los obreros su abogado. En ella apela a que mantengan su propósito, para lo que les incita a implementar un plan de acción. El segundo núcleo se produce a través del “cuestionamiento” que los miembros de la asamblea popular del barrio en el que se ubica la fábrica, Chacarita, hacen a los obreros. Estos cuestionan la instrumentalización política de la experiencia, lo que supone la ruptura de la relación de los trabajadores con este actor social surgido al calor del estallido de diciembre de 2001. La crisis es superada en el siguiente núcleo, en el que el letrado de los trabajadores les proporciona la “herramienta” necesaria para regular la situación de la empresa: movilizarse para modificar la Ley de Concursos y Quiebras. El nudo narrativo finaliza con el cuarto núcleo, en el que se reproduce una asamblea que refleja la “toma de conciencia” de los trabajadores en su condición de miembros de una fábrica autogestionada. Para ello, las imágenes muestran cómo se organizan y cómo planifican la producción futura.

El clímax de la narración (secuencias 24 y 28) se distingue por registrar las sesiones del debate parlamentario sobre la modificación de la normativa que les permitiría trabajar autónomamente. El mismo finaliza con la votación por parte de los miembros de la Legislatura de Buenos Aires, que fallan a favor del cambio de la ley. Este acontecimiento reproduce el último núcleo narrativo, la “victoria” de los trabajadores de Grissinópolis, pues el *leit motiv* de sus acciones se ha cumplido y pasan a tener la propiedad de la empresa.

En lo que respecta a la construcción de los trabajadores que lleva a cabo el documental, a nivel cuantitativo estos se constituyen como los protagonistas del relato, ya que conforman el 30% de los personajes con diálogo que aparecen en el documental (7 de 23) y acaparan el 55% de las apariciones con diálogo (24 de 44). Con respecto a su rol actancial, funcionan como sujetos de la narración, ya que actúan buscando alcanzar un objetivo concreto. Este propósito también los configura como “héroes” colectivos, pues en la introducción se plantea la meta que debían alcanzar, la tenencia de la empresa, propósito que, tras sortear numerosos obstáculos y pruebas, obtienen.

En relación a su análisis como personajes, y empezando por la dimensión física, esta se define a partir de su edad, que se sitúa en torno a los 40 y 50 años, pues son trabajadores formales que llevan trabajando en la fábrica 20 años. Por el contrario, nada se dice de su nacionalidad, aunque la mayoría de ellos presentan rasgos, como el pelo y la tez oscura, que asocian su procedencia a países limítrofes a Argentina así como a provincias del norte del país. Más precisos son los datos relacionados con el sexo de los protagonistas, ya que si bien fueron 16 los obreros que llevaron a cabo la toma de la fábrica (8 hombres y 8 mujeres), solo 7 de ellos hablan en el documental (3 hombres y 4 mujeres), resultando el saldo final del total de apariciones con diálogo a favor de las trabajadoras, con 21 intervenciones (87%) frente a 3 de sus colegas varones (13%). Asimismo, los trabajadores presentan un aspecto cansado, con rostros en los que está presente el paso de los años a través de incipientes arrugas. Unas marcas de la edad que no ocultan, especialmente en el caso de las mujeres, que no hacen uso de maquillaje ni dedican mucho tiempo a peinarse. Por último, el vestuario que utilizan es informal y únicamente utilizan el uniforme de trabajo cuando realizan actividades directamente vinculadas con la puesta a producir de la fábrica.

La dimensión sociológica se caracteriza porque los sujetos reiteran su condición de padres y responsables de familia, cuya relación es buena. Un concepto, la familia, que se constituye como causa principal por la que han ocupado la fábrica. De esta situación se deduce que su nivel socio-económico es bajo e, incluso, una operaria reconoce que si se ha sumado a la iniciativa de la autogestión es porque necesita el dinero. Lo mismo sucede con su nivel cultural, pues alguno de los operarios confirma su falta de estudios, capacidad intelectual y formación para trabajar al margen de la actividad que venía realizando en la fábrica. Con respecto a los lugares en los que aparecen, el espacio predominante es la fábrica, representación que funciona para subrayar la identidad laboral de estos personajes, estatus social que no quieren perder y por cuyo mantenimiento luchan. Estos son representados en la empresa en 22 secuencias (69%), frente a 8 de lugares públicos (31%). De hecho, se recrean casi todas las estancias de la fábrica (cocina, sala de producción, patio, sala de soldar, sala de reuniones, despachos). Por el contrario, los lugares públicos aparecen en contadas ocasiones: en seis secuencias la Legislatura de Buenos Aires, en dos la UBA, en dos el centro de la ciudad y en una el metro. Esta dicotomía también se produce en las actividades que los obreros llevan a cabo. De un lado destacan los esfuerzos que realizan para poner en marcha la producción de la fábrica. Estas iniciativas se reflejan

en las imágenes que registran la primera hornada autogestionada de los trabajadores, así como las asambleas en las que se reúnen para analizar las alternativas de distribución y comercialización de su producto. El otro grupo de acciones corresponde a las actividades que realizan para conseguir la propiedad de la empresa, como la difusión de su caso en los medios de comunicación a través de la organización de una rueda de prensa y una manifestación en el centro de Buenos Aires, las guardias que organizaban para evitar posibles desalojos o las visitas y reuniones que mantuvieron con las instituciones responsables de definir legalmente su situación.

La tercera dimensión del análisis del personaje, la psicológica, se caracteriza por el comportamiento dialogante de los trabajadores, que llevan a cabo declaraciones en las que prima en tono apaciguado. En paralelo, los trabajadores mantienen varios tipos de actitudes. Estas evolucionan a medida que avanza la trama y van desde el ánimo inicial, pasan por la desconfianza cuando surgen problemas y vuelven al optimismo al final de la narración. Este indicador queda condicionado a la meta y conflictos que experimentan los protagonistas, pues si el objetivo es lograr la tenencia de la empresa, para ello atraviesan varios conflictos, que son tanto de carácter legal como internos entre compañeros. Con respecto a la ideología, ninguno de los trabajadores de la fábrica muestra su orientación política. Sin embargo, la concepción que tienen del trabajo como elemento garante de dignidad o de la familia como justificante de sus acciones vinculan a los protagonistas con el Peronismo. Por último, ninguno de los trabajadores reconoce explícitamente tener creencias religiosas.

En paralelo a los sujetos se encuentran los oponentes, personajes cuya función en la narración consiste en evitar que estos alcancen su objetivo. En este caso, el rol de oponente en el documental recae en el diputado Julio Crespo Campos, del partido Unión de Centro Democrático (UCD), único participante que muestra explícitamente sus dudas sobre la capacidad de los trabajadores de autogestionarse y, por tanto, su contrariedad a modificar la Ley de Concursos y Quiebras. La suya es una actuación en la narración que aparece en una única secuencia, durante la votación de la modificación de la normativa, pero cuya alocución permite trazar un perfil nítido del personaje. Así, de sus declaraciones se desprende su condición de empresario, representante y defensor del liberalismo económico, rasgos que lo oponen al perfil de los trabajadores de la fábrica y al tipo de emprendimiento que buscan poner en marcha legalmente.

Dentro del plano de las acciones también se contempla el rol de los ayudantes de los sujetos, cuyas apariciones confirman que la recuperación de esta fábrica contó con la

colaboración de la mayoría de los principales actores sociales que se solidarizaron con las empresas ocupadas. Este actante aparece, en primer lugar, bajo la figura del abogado de los trabajadores, Luis Caro, presidente del Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas (MNER) y principal promotor del cambio legislativo que facilitaba la tenencia provisional de la empresa. En la cinta, la figura de Caro tiene diálogo únicamente en dos secuencias, pero en ellas proporciona las herramientas necesarias para que los trabajadores logren organizarse de forma autogestionaria. De igual manera, el rol de ayudante es llevado a cabo por los integrantes de la asamblea popular de Chacarita, cuyos miembros actúan tanto para conseguir la tenencia de la fábrica como para poner en marcha la producción. Además, estos cuentan con la ayuda de sus familiares, que son representados a través de la participación de la hija de una de las operarias, que muestra su apoyo a los trabajadores de la empresa y hace propuestas para potenciar la comercialización de sus productos.

Con respecto a la dimensión narrativa del documental y, en concreto, a su temporalidad, esta se caracteriza porque la trama se organiza de manera lineal y progresiva. Así, la cinta presenta una duración de 70 minutos, en los que se da cuenta de una historia que se desarrolló a lo largo de la segunda mitad del año 2002 y en la que no se reitera ningún acontecimiento. Sin embargo, el orden en que ciertos hechos aparecen en la representación no coincide con el que tuvo lugar en la realidad. El caso que se puede constatar con más facilidad es la votación en la Legislatura de Buenos Aires de la modificación de la Ley de Concursos y Quiebras, ya que las imágenes de las sesiones y las intervenciones de los diputados que formaron parte de ellas aparecen alterados en beneficio de la argumentación favorable a los obreros que se extiende en la cinta.

En lo que respecta al análisis formal de la película, el modo de representación dominante utilizado para registrar esta experiencia es el estilo directo, lo que explica que la focalización y la voz narrativa sean las de los sujetos. Esta modalidad documental se caracteriza por primar la continuidad espaciotemporal de la narración y por la intervención mínima del realizador en la toma y montaje final de las imágenes. Para ello, se reproducen secuencias de una duración relativamente larga, en las que la cámara ejerce de acompañante de las acciones que realizan los sujetos, motivo por el cual la presencia de *travellings* es notable. De igual modo, en el modo de registro de las tomas prevalecen dos tipos de encuadres, de un lado los grandes planos, en los que se da prioridad a las acciones que los protagonistas llevan a cabo y se registran en los espacios públicos. De otro, destacan los encuadres cortos, a base de primeros planos, en

los que se pone el foco en la expresión de los personajes, que se aplican en las acciones que tienen lugar en el interior de la fábrica.

El estilo directo también se caracteriza por procurar que en el resultado final del montaje aparezcan el menor número de elementos externos a la diégesis, lo que en este trabajo es notable, pues la presencia de intertítulos, imágenes de archivo y música extradiegética es casi nula. En lo que respecta al primer elemento, en el documental solo aparece un intertítulo, que cumple una función informativa, al situar al espectador en el contexto de la crisis en que tiene lugar la ocupación de la empresa y exponer las causas macroeconómicas que llevaron a la toma de la misma por parte de los trabajadores. No obstante, también justifica y se posiciona a favor de la decisión tomada por estos. Por su parte, las imágenes de archivo se utilizan en dos ocasiones. En el primer caso se trata de la representación de las intervenciones de los políticos durante la votación en la legislatura de Buenos Aires de la modificación de la Ley de concursos y quiebras, imágenes que provienen de la misma cámara de representantes. En el segundo caso las imágenes de archivo proceden del canal de televisión Crónica Tv y en ellas se lleva a cabo la proyección del festival solidario para recaudar fondos para la recuperación de la empresa. En ambas ocasiones cumplen una función ilustrativa de la argumentación de los testimonios. En paralelo, el documental se caracteriza por proyectar sonido directo y es solo al final de la narración cuando se inserta una melodía de carácter extradiegético. La decisión refuerza el contenido dramático de las imágenes, ya que en ella se desarrolla el homenaje a los obreros tras lograr la tenencia de la empresa.

El registro directo no exime la creación de metáforas por parte del documental. Esta figura se configura a partir del ángulo en que se posiciona la cámara. En este sentido, la representación de los sujetos sufre una modificación en lo que respecta al uso del ángulo utilizado para referirse a ellos, picado al inicio del relato y contrapicado al final. De este modo, la construcción de los sujetos del documental en dos momentos tan importantes del relato, como son su planteamiento y su desenlace, funcionan como mecanismos de registro simbólico de la evolución de los trabajadores de la fábrica a lo largo de la trama. Así, los protagonistas pasan de ser trabajadores de una empresa en quiebra acechada por la crisis a personificar la experiencia de la autogestión y configurarla como una alternativa viable al Estado para superar dicha crisis. Asimismo, el uso distinto del ángulo de la cámara genera una segunda metáfora. La misma se establece en la secuencia de la votación de la modificación de la normativa, en la que el único personaje que se muestra contrario a la materialización de este emprendimiento,

en su rol de oponente, es representado a través de ángulos picados, y los sujetos a través de ángulos contrapicados. Esta metáfora visual de tipo orientacional sigue la fórmula LO BUENO ES ARRIBA, LO MALO ES ABAJO y contrapone el modelo que alegóricamente representa el diputado Julio Crespo Campos, el neoliberalismo económico y la defensa de la propiedad privada, que son criticados; a la autogestión que personifican los trabajadores, que se es ensalzada como alternativa viable al mercado.

C) Corazón de fábrica

Este documental aborda el conflicto de la recuperación de la fábrica Zanón (Neuquén). En concreto, se hace hincapié en la lucha de los trabajadores por la tenencia de la empresa y se subordinan los aspectos relacionados con la puesta en producción, que se encuentra superada dado el momento de elaboración del documental (2008). La cinta se distingue de las dos anteriores por representar los límites de este tipo de iniciativas y, sobre todo, por ofrecer una perspectiva amplia de la experiencia. Para ello, se lleva a cabo una reconstrucción histórica de la toma de esta empresa, que es circunscrita al rol desarrollado por el movimiento obrero argentino. En este sentido, el documental utiliza la ocupación de Zanón para interpretar el pasado reciente del país y su lógica de funcionamiento.

Esta propuesta es articulada a través de 27 temas. El conflicto en el que los trabajadores están sumergidos es el que más menciones recibe: 20 (12%). A continuación se sitúan las características de la organización interna de la fábrica, con 18 (11%); y la transmisión de su experiencia a las siguientes generaciones y los efectos de la ocupación en los trabajadores, con 12 (7%). El perfil de los obreros y la represión sufrida durante la lucha se configuran como temas que también reciben un alto número de alusiones (11 y 10, 6% del total, respectivamente). En el lado opuesto se encuentran las menciones a las consecuencias de la dictadura en la clase trabajadora, las amenazas de desalojo y la toma de conciencia de los trabajadores, la desindustrialización, flexibilidad laboral, siniestralidad y desocupación de los años 90, la historia del movimiento obrero o el estallido de diciembre de 2001 y las muertes por la represión. Estos aspectos son aludidos en un número de ocasiones bajo, entre 1 y 4 veces (1-2% del total), pero su carácter diverso confirma la construcción dual que elabora el

documental del control obrero en Zanon, como un conflicto laboral concreto que forma parte de un mundo histórico amplio²²⁴.

La estructura narrativa del film se caracteriza por desarrollar un argumento cuya trama no es conclusiva. En concreto, se reconstruye la autogestión de Zanon desde el presente, experiencia desde la que se aborda el pasado reciente del país. Esta dualidad temporal explica la inserción de imágenes coetáneas a la elaboración de la cinta y pretéritas. En lo que respecta al primer grupo, se reproducen las acciones de lucha llevadas a cabo por los trabajadores para conseguir la propiedad de la empresa desde su toma en noviembre de 2001 y los acontecimientos que definen los rasgos de la autogestión. Entre las primeras destacan las imágenes relativas a la defensa de este espacio, como las vigilancias nocturnas que realizan los obreros para evitar posibles desalojos o represiones. También se muestran acciones de difusión de la causa, como ruedas de prensa o la conducción de un programa de radio. En el caso de las características de la autogestión, estas se proyectan a través de imágenes que confirman la ausencia de jerarquías, la distribución equitativa de los ingresos, la participación de los miembros en la toma de decisiones o la apuesta de la fábrica por la economía social. Estos rasgos positivos se cruzan con los límites y contradicciones que se proyectan de la autogestión, entre los que destacan la falta de transparencia y rotación de puestos, que amenazan con hacer perder al emprendimiento su carácter horizontal; o la desigualdad de las mujeres de la plantilla. Por su parte, la reconstrucción de la ocupación de la empresa se enmarca dentro de la interpretación que se hace del devenir del movimiento obrero del país a raíz del neoliberalismo. De este se recalca el debilitamiento que sufrió como consecuencia de la última dictadura y se pone el foco en las pérdidas humanas y económicas que el modelo implantado generó en la clase trabajadora durante 25 años. La toma de la fábrica es proyectada como parte de esta problemática, ya que la crisis que la generó es puesta en un contexto histórico que comienza con el golpe militar de 1976, hito histórico del que se denuncia que funcionó para instaurar un modelo político y económico que actuaba en contra de las clases populares y a favor de las élites. Para ello, se reconstruye la vulnerabilidad de los trabajadores durante este periodo y sus acciones de resistencia, que comenzaron por derrocar a la burocracia sindical que imperaba en la empresa y continuaron con la toma y puesta en producción de la fábrica

²²⁴ El resto de temas que se abordan son: Apoyo popular (9 menciones, 5%), amenazas (8 menciones, 5%), falta de apoyo en el poder (7 menciones, 4%), perfil Zanon (6 menciones, 4%), condiciones de trabajo y conflicto sindical (5 menciones, 3%),

ante el vaciamiento de la empresa y anuncio de despido a los trabajadores, para lo que tuvieron que hacer frente a diversas presiones. La resolución del conflicto no es proyectada por el documental, pues la expropiación definitiva de la empresa no se produjo hasta el año 2012. Por ello, la narración finaliza mostrando a los obreros en una acción de defensa del control obrero de la fábrica, organizando y celebrando un concierto que funciona como indicio de la continuidad de su lucha.

Dentro del plano de las acciones, los trabajadores de la fábrica ostentan el rol de sujetos. Esta función se configura a partir de la definición del objetivo que persiguen, la tenencia de la empresa, y del comportamiento que desarrollan para conseguirlo. Aunque tal propósito no se cumpla formalmente en la narración, los acontecimientos que se proyectan construyen a estos personajes como “héroes” colectivos, pues no decaen en ninguna de las numerosas acciones de resistencia que protagonizan y su objetivo será cumplido en el futuro. Asimismo, en términos cuantitativos se configuran como los protagonistas de la narración, ya que suponen 41 de los 67 personajes con diálogo que hay en el documental (62%) y suman 99 de las 127 apariciones con diálogo que se registran (77%).

En lo que respecta a su análisis narrativo como personajes, y comenzando por su dimensión física, el perfil que se desprende corresponde a un hombre (las trabajadoras solo aparecen hablando en cinco ocasiones), de procedencia argentina (solo aparece un testimonio que constata su origen extranjero), cuya edad que se sitúa en torno a los 40-50 años de media, viste con el uniforme de la empresa (camisa y pantalón marrón) y presenta un aspecto físico del que sobresalen su pelo y tez morenos, cabello corto, rostro afeitado y expresiones faciales cansadas.

La dimensión sociológica, por su parte, se define a partir de la proyección de la familia como un pilar central en la vida de los trabajadores, pues son padres y tienen responsabilidades a su cargo. Este rasgo entronca con sus relaciones familiares, que no siempre son buenas. Por el contrario, este emprendimiento sí modificó positivamente su situación económica, pues a pesar de que este indicador continúa siendo bajo, los obreros reconocen tener un poder adquisitivo mayor que antes de ocupar la fábrica. Este resultado se extiende a su nivel cultural, ya que la cultura es registrada como un componente importante en la fábrica y los trabajadores son proyectados organizando concursos de dibujo, conciertos y homenajeando al poeta Juan Gelman en sus azulejos. En este sentido, la fábrica se erige como el espacio predominante en el que actúan los trabajadores, pues aparece en el 66% de las secuencias, dejando solo un 34% a los

lugares públicos. Entre estos destacan las calles de la localidad de Neuquén, Radio Calf de Neuquén, los juzgados y calles sin identificar de Buenos Aires, el sindicato del sector ceramista, el local de otras empresas recuperadas y el aeropuerto de Ezeiza.

En relación a su dimensión psicológica, estos indicadores son los que más dejan entrever la subjetividad de los personajes. En concreto, los protagonistas del documental se caracterizan por su locuacidad y por mostrar durante todo el documental una actitud reivindicativa. Conseguir la propiedad de la empresa, como meta a la que aspiran, deriva en los conflictos que padecen. Estos tienen que ver tanto con el ámbito laboral y la capacidad de afrontar las dificultades y limitaciones de la autogestión, como con su ámbito personal, dado el componente de sacrificio y problemas que la autogestión les ha supuesto y que se registra a través de las amenazas que reciben, la falta de empatía de ciertos familiares o los problemas psicológicos que llegaron a padecer algunos trabajadores como consecuencia de la presión sufrida. En este sentido, los obreros no muestran ninguna creencia religiosa ni una ideología específica. No obstante, y aunque algunos líderes de los trabajadores reconozcan su adhesión marxista, este indicador presenta una influencia peronista en conjunto. Tal ideología se percibe en la concepción del trabajo como fuente de dignidad y en la familia como figura central que marca sus acciones, pues se proyecta como motivación principal para ocupar la fábrica.

El documental también registra varios personajes que actúan en contra de que los trabajadores logren alcanzar la tenencia de la empresa. Esta actitud los convierte en oponentes y quedan personificados a través de la figura del dueño de la fábrica, el empresario Luigi Zanon; la dirigencia sindical y el poder político de la provincia en la que se emplaza la fábrica. Su construcción se produce a través del testimonio de los obreros y en ningún momento el relato les da voz propia. A su vez, la aparición de estos personajes es utilizada para contraponer los valores y modelos que representan con los obreros. En el caso de Zanon, este personaje es asociado con la dictadura y el neoliberalismo, relación de la que se critica que el empresario fue beneficiario de este proyecto político y económico. Así, aparece su discurso durante la inauguración de la empresa, en el que agradece al estamento militar las condiciones que puso para la creación de la fábrica en 1980, y se proyecta la visita de Carlos Menem a la ampliación de la misma en 1994, donde se anuncia la financiación que recibió de esta administración. Este perfil negativo continúa configurándose a través de la definición de las condiciones de trabajo de la fábrica. Para ello, se subraya la precariedad a la que estaban sometidos los obreros, a consecuencia de la cual se produjo un aumento de la

siniestralidad, problemática que se vincula con el accidente en el parque de atracciones Ital Park, propiedad del empresario, en el que en los años 90 murió una menor al desprenderse el columpio en el que jugaba. Del mismo modo, se le hace responsable de las dificultades que los obreros presentan para comercializar sus productos y de la presión que realiza para que los obreros no puedan adquirir legalmente la propiedad de la fábrica.

La representación crítica de los oponentes se extiende a la dirigencia sindical. Estos personajes son ubicados a favor de los intereses del empresario, por lo que actúan en consonancia con este. De ellos también se denuncia su falta de resistencia ante la actitud del poder político, al que los obreros responsabilizan de las amenazas que reciben. Estas críticas se hacen extensibles a la traición que experimentaron los obreros por parte de uno de sus compañeros, que comenzó formando parte de las propuestas de cambio en la empresa y terminó siendo cooptado por los líderes del sindicato de ceramistas. El material de archivo, nuevamente, pone rostros a estos personajes. En el primer caso a través de la aparición de estos líderes en televisión, que aparecen cuestionando los logros de la autogestión. En el segundo, a través de un vídeo casero con la imagen de San Martín, el compañero “traidor”, en el centro. Llegado un momento esta desaparece y deja el plano de la pantalla totalmente en negro, simbolizando la muerte en vida, para los protagonistas, de este personaje.

Con respecto a la oposición de la clase política neuquina, la representación se focaliza en la figura del entonces gobernador de la provincia, Jorge Sospich. Este personaje es asociado al neoliberalismo, a través de su presencia en la visita de Menem a la fábrica en el año 94. Sin embargo, la principal crítica que recibe es su responsabilidad frente a la represión estatal recibida por el movimiento obrero de la provincia y la clase trabajadora. En este sentido, se le acusa de haber dado el visto bueno a la represión policial en la que murió el maestro Carlos Fuentealba durante un corte de ruta, en 2007. En esta ocasión la representación del personaje se produce a través de una fotografía fija del político en primer plano y sobre fondo negro. La imagen permanece congelada durante varios segundos, provocando un efecto de llamada de atención sobre el espectador ante los acontecimientos que se les está narrando. La denuncia constata cómo el documental no se ciñe a explicar la experiencia de la ocupación de Zanon, sino que proyecta una perspectiva más amplia del fenómeno, circunscribiendo la recuperación de la empresa a un mundo histórico cuyo inicio

temporal se ubica en la dictadura. Tal funcionamiento es explicado a través del rol del Estado frente a la protesta social, que se muestra como continuador de la dictadura.

Los actantes de este documental también son los ayudantes de los sujetos. Estos personajes se manifiestan a través de la figura del abogado de los trabajadores, de sus familiares, de miembros de organizaciones de derechos humanos y, en general, de la población de Neuquén. La figura que principalmente actúa como ayudante es la del abogado de los trabajadores. La misma está presente en las secuencias en las que se reconstruye la ocupación de la fábrica y el proceso legal que tuvieron que sortear para permanecer en la misma, ejerciendo como asesor pero también como soporte anímico. Asimismo, la figura de los familiares ejerce de ayudante, pues les brindan su apoyo durante el proceso aunque de lucha. Sin embargo, el documental deja claro los efectos de esta en la unidad familiar, tanto por las presiones externas y amenazas recibidas, como por el cambio experimentado por los trabajadores. Así, algunos de ellos dicen que su familia, a pesar de que le apoyan, no entienden su postura. Otros de los actores que ejercen el rol de ayudantes en el documental son los miembros de los movimientos de derechos humanos. La presencia del Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, en la que se compromete a mediar con el presidente de la Nación para poner fin a las amenazas que sufren los trabajadores y sus familias es la más significativa, pero no la única. Así, el apoyo mostrado por la Asociación de las Madres de Plaza de Mayo a la recuperación de la empresa también queda patente en la cinta, una presencia a través de la cual se vincula la lucha de estos trabajadores con los desaparecidos de la dictadura, resignificando las resistencias que estos últimos protagonizaron. Finalmente, en términos generales la sociedad civil de Neuquén también ejerce de ayudante, ya que son reiterados los testimonios de los obreros en los que afirman el apoyo mostrado por los particulares e instituciones civiles durante el tiempo que la fábrica lleva ocupada, especialmente en sus inicios para ponerla a producir de nuevo. Este apoyo se condensa a través del material de archivo, en el que se aprecia una concentración en apoyo a los trabajadores de la fábrica que se llevó a cabo para evitar el desalojo en abril de 2003, que un intertítulo cifra en 10.000 personas.

En cuanto a su temporalidad, el documental se caracteriza por mostrar en tiempo presente los rasgos de la autogestión y las acciones de lucha para conseguir la tenencia de la empresa. Este espacio es aprovechado para intercalar las imágenes pretéritas de la reconstrucción de la toma de la fábrica y del contexto histórico a la que este hecho se asocia. De ahí que la extensión temporal del relato se alargue hasta principios de siglo,

con los orígenes del movimiento obrero en el país consecuencia de la llegada de inmigrantes procedentes de Europa, y se haga hincapié en la dictadura y el menemismo como bastiones del neoliberalismo, tanto en su puesta en marcha como en su profundización.

El análisis formal explica la focalización y voz narrativa del documental. Este destaca por el predominio de las imágenes en registro directo, una modalidad de representación documental que se constata en la actitud de observación mostrada por la cámara hacia las acciones que llevan a cabo los personajes que aparecen en la narración, sin interferir en ellas y primando la continuidad espacio-temporal de las imágenes que se reproducen. Sin embargo, en este relato predomina el uso de material de archivo en diferentes formatos, así como de otro tipo de elementos paratextuales y música extradiegética.

En lo que respecta al registro de los testimonios, el tratamiento formal predominante es el encuadre muy cerrado, a través de grandes primeros planos que reflejan con nitidez la expresión de los protagonistas. Estos reproducen el binomio espacio-sujeto pues se encuentran en el interior de la fábrica cuando realizan las declaraciones. Del mismo modo, es frecuente la presencia de planos subjetivos, fundamentalmente de las distintas partes de la fábrica, a través de los cuales se refleja la dimensión más personal de los personajes, al yuxtaponer a las declaraciones de los trabajadores de la empresa y su narración con respecto a las condiciones de trabajo bajo la gestión de Zanon, la lucha por la puesta en producción y tenencia de la fábrica, las características de la autogestión y las consecuencias de estas sobre sí mismos y sus familias. Para ello hacen uso de la reconstrucción conceptual, un recurso ficcional que sumerge a los espectadores en el universo psicológico y más personal de los personajes, lo que facilita que el espectador acceda a las motivaciones de las acciones que los personajes llevan a cabo. Estas reconstrucciones se materializan a través de la voz en *off* de los personajes, que en primera persona narran un acontecimiento, describen una situación o expresan un sentimiento, la cual se yuxtapone a una imagen del protagonista o plano subjetivo del mismo, no necesariamente descriptiva pero sí sensitiva, mientras el montaje juega con los silencios de los personajes e inserta música o sonido extradiegético que dotan a la narración de una atmósfera de misterio acorde a la situación de incertidumbre que experimentan. Esta inclinación es perceptible en el documental a la hora de presentar los conflictos internos de los protagonistas, que van

desde la toma de conciencia de su situación hasta las consecuencias de la autogestión en el ámbito familiar.

La inclinación por la subjetividad de los testimonios es reforzada a través del uso del material de archivo que se inserta para la reconstrucción histórica de la narración. En este sentido, las fotografías, extractos de periódicos e intertítulos son numerosos y funcionan como elementos de contextualización del relato. Sin embargo, el mayor peso del material de archivo recae sobre las imágenes en movimiento, aunque cumplan una función probatoria de las declaraciones de los testimonios. Estas imágenes proceden, por un lado, de informativos de televisión argentinos, tanto en blanco y negro como a color. Ello se observa en la reconstrucción del Cordobazo o el estallido del 19 y el 20 de diciembre de 2001. De igual modo, el documental se nutre de imágenes procedentes del archivo de los protagonistas en las que se registra la lucha llevada a cabo que, por lo general, son proyectadas bajo un marco negro que emula una proyección cinematográfica y que funciona como dispositivo diferenciador del tiempo en el que las mismas fueron registradas. Asimismo, el documental finaliza, a modo de epílogo, con la inserción de las imágenes de archivo grabadas por los obreros en el exterior de la fábrica en las que se constata que la plantilla estaba configurada por cerca de medio centenar de personas, lo que contradecía la versión de la burocracia sindical y que no fueron emitidas por la televisión pública de Argentina. Unas imágenes que ejercen una función de contra-información en el documental, ya que al incluirlas se hace explícitamente una lectura crítica al rol de los medios de comunicación hegemónicos del país y dotan a la cinta de un carácter reflexivo también, al cuestionar la representación de la realidad que se configura a través de estos soportes.

Finalmente, la música funciona metafóricamente y es otro de los elementos que determinan la mirada del espectador. En el documental este recurso aparece de manera extradiegética a través de la inserción de cinco melodías, pudiendo identificarse dos de ellas y perteneciendo las tres restantes a la autoría de Ernesto Ardito. Todas ellas son melodías instrumentales protagonizadas por una guitarra española, diferenciándose por los distintos ritmos utilizados, que sirven para marcar los acontecimientos narrados, asociando los más rápidos a los momentos de intensidad del relato, que coinciden con la representación de los acontecimientos relativos a la lucha protagonizada por estos, y los más lentos con los acontecimientos de mayor impacto en la dimensión personal de sus biografías y testimonios. Por su parte, las dos melodías que pueden identificarse en la proyección de *Corazón de fábrica* son, por un lado, *Recuerdos de la Alhambra*, de

Francisco Tárrega, que se proyecta como tributo a la memoria de los desaparecidos de la última dictadura, mientras los trabajadores de la fábrica acuden a la Marcha del 24 de marzo de 2005; y *Suite Española Asturias N° 5*, del también compositor español Isaac Albéniz, que aparece superpuesta a las imágenes de archivo que construyen el estallido popular del 19 y el 20 de diciembre de 2001 en Buenos Aires, montaje que asocia el contenido de la canción, que evoca la pasión y la efervescencia, con los sucesos que tuvieron lugar en esas jornadas y las consecuencias que desencadenaron.

2.4. SÍNTESIS

Las representaciones de la crisis de 2001 que el cine documental argentino elaboró a partir de las experiencias de las empresas recuperadas muestran bastantes imágenes coincidentes, a tenor de lo expuesto en este epígrafe. Una primera línea de regularidad es la recreación de la autogestión a través de casos concretos cuyas conclusiones no son extensibles al conjunto de empresas recuperadas. En ellas el contexto aparece subordinado y despliega una misma argumentación sobre las causas y consecuencias de la crisis, sus responsables y sus víctimas. En concreto, este hito histórico es mostrado como efecto del neoliberalismo implantado en Argentina a partir de la última dictadura, modelo político y económico que es recreado a su vez como el culpable del auge del desempleo y la precariedad laboral existentes. Por el contrario, las ocupaciones de empresas son percibidas positivamente como respuestas de los trabajadores para mantener su identidad laboral, permanecer dentro del sistema y no verse excluidos socialmente. Asimismo, se producen unas representaciones esquemáticas y binomiales, poco personificadas, en torno a los responsables y las víctimas del neoliberalismo. En ellas el poder local es construido como el responsable de la crisis y, por tanto, de la aparición de resistencias sociales. En el lado opuesto se coloca a la sociedad civil, en concreto al movimiento obrero que representan los trabajadores de los negocios recuperados, cuyas acciones se defienden en tanto que provienen de las víctimas inocentes de tal modelo.

Esta interpretación de la crisis se materializa a través del desarrollo de un conflicto laboral, hecho que es registrado mediante una estructura narrativa clásica, lineal y tripartita (con un planteamiento, un desarrollo y un desenlace), en la que se sigue un argumento desarrollado a una meta, que en último término se consigue. Los encargados de alcanzar ese objetivo son los obreros que ocuparon las antiguas empresas en las que trabajaban que, en calidad de sujetos del relato, son representados como

“héroes” colectivos que personifican una resistencia legítima y debida. Para ello, predomina el registro directo de sus acciones y los planos cortos, las entrevistas y testimonios, que refuerzan su expresión y fomentan la identificación con el receptor. En el otro lado del conflicto se sitúan los miembros del poder político-sindical (dirigentes locales o nacionales) y económico (que personifican los dueños de las empresas ocupadas y sus representantes). Estos funcionan como oponentes y su aparición en las cintas se limita a impedir que los trabajadores alcancen su objetivo (a través de un desalojo, rechazando una ley o presionando a sus clientes). Para perfilarlos, se utiliza material de archivo en sentido crítico e irónico. El esquema se completa con los ayudantes, que influyen para que estas experiencias tengan éxito. Esta función es ejercida por asambleas populares, estudiantes e integrantes de las universidades, familiares, partidos políticos de izquierda, miembros de organizaciones de derechos humanos y asociaciones que aglutinaban al movimiento de fábricas recuperadas. Unas presencias que hacen que se proyecte una imagen de las fábricas recuperadas asociada a la clase media argentina, que se solidarizó y cooperó con sus trabajadores, a la vez que pone de manifiesto la aceptación de la autogestión por parte de este estrato de la población. Esta aprobación respondía a la identificación que sintieron hacia los trabajadores de las empresas ocupadas, pues se trataba también de miembros de la clase media, de pares que reflejaban las consecuencias de la crisis y, por tanto, de cómo existía la posibilidad de que esta pudiese afectarles laboralmente a ellos.

La construcción de la identidad laboral mantenida por los trabajadores de las empresas recuperadas es otra imagen que los tres documentales coinciden en subrayar. Así, se justifica la decisión de los obreros de ocupar los negocios en los que trabajaban, tomas que son vistas como la única alternativa que tenían para mantener su puesto de trabajo. Para ello, se construye un perfil nítido de los trabajadores (son personas mayores, contratados formales, con antigüedad en la empresa y focalizados en una determinada tarea) a través del cual se transmite la idea de que difícilmente podrían llegar a encontrar un nuevo empleo, posibilidad que se ve mermada por la coyuntura de crisis. Este aspecto es utilizado para reforzar la argumentación de los trabajadores ante la ilegalidad que cometen. Una actitud al margen de la ley, por otro lado, que es obviada en los relatos. Para ello, se apela a la precariedad y a las malas condiciones de trabajo previos a la toma que los protagonistas padecían. Pero, sobre todo, se alude a la falta de ingresos que sufrieron la etapa previa a la ocupación de la empresa y a la necesidad que tenían de ganar dinero, puesto que eran responsables de familia, su principal motivación

para materializar las tomas. De este modo, las representaciones que llevan a cabo los documentales dan a entender que los obreros hicieron lo que hicieron por necesidad y responsabilidad, asociando sus figuras a los conceptos de trabajo, dignidad y familia y alejándolos de la lucha de clases o la conciencia obrera. En otras palabras: vinculándolos a la doctrina peronista y distanciándolos del marxismo. Para intensificar estas representaciones, el discurso filmico se vale del registro directo de las acciones y de las entrevistas, que a través de la angulación de la cámara y el montaje generan distintas metáforas visuales, facilitando el acceso a la subjetividad de los protagonistas.

Otra línea coincidente es la construcción positiva que se lleva a cabo de las recuperaciones de empresas, como fenómeno social. En concreto, se registran tanto las acciones que los trabajadores llevan a cabo para obtener la tenencia de la fábrica (que abarcan las labores de defensa y vigilancia, de difusión de la causa o los aspectos legales de la autogestión), como las acciones que buscan la (nueva) puesta en producción (horizontalidad, participación, flexibilidad), que constatan las características de tal organización (redistribución de ingresos, integración en la sociedad, economía colaborativa). Estas visiones positivas refuerzan la idea de que, en un contexto de crisis, las recuperaciones de empresas se convirtieron en una alternativa fiable al Estado como vía de generación de ingresos y mantenimiento de la identidad laboral y el estatus social de sus trabajadores.

No obstante, el documental argentino que continuó a las representaciones más “pegadas” temporalmente a la coyuntura que supuso el estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, pese a defenderlos, también se encargó de mostrar las aristas de este fenómeno. Es lo que tiene lugar en *Corazón de fábrica* que, a pesar de recrear un conflicto laboral que se salda a favor de unos trabajadores, incluye las limitaciones de la experiencia de la que estos forman parte. Así, el documental hace referencia a la falta de transparencia o a la desigualdad entre los ex trabajadores y ex trabajadores de Zanon en la “era” de la autogestión. Este relato también se distingue por su perspectiva temporal, pues ubica la autogestión en un contexto histórico más amplio e incluye a sus protagonistas dentro de las luchas protagonizadas en el pasado por el movimiento obrero argentino.

Estas imágenes de las fábricas recuperadas han de interpretarse dentro de los objetivos que los documentales perseguían así como del público al que se dirigieron. En este sentido, el trabajo de Virna Molina y Ernesto Ardito llegó a través de un circuito de espacios alternativos tanto a los protagonistas (trabajadores de fábricas recuperadas o

sumergidos en un conflicto laboral), discurso con el que se mostraba una visión positiva de la autogestión y se instaba a la continuidad de los procesos abiertos; como a la clase obrera en general, sobre la que la cinta ejercía de herramienta de concienciación a través de la representación histórica del movimiento obrero argentino. También fue vista por el público generalista, sobre el que se promovía la empatía en relación a la experiencia representada. Por su parte, los espectadores de los documentales de Darío Doria y Daniele Incalcaterra pertenecían la clase media porteña (se estrenaron en salas del centro de la ciudad y de barrios como Palermo). El perfil de este tipo de público, en tanto comercial y contemplativo y de buen nivel socioeconómico, facilitaba el hecho de dar a conocer la experiencia de la autogestión y que se fomentara tanto la aceptación como la identificación con los sujetos representados, pues lo que les había pasado a los protagonistas, en tanto trabajadores y miembros de la clase media-baja argentina, les podía suceder a los espectadores. Del mismo modo, también se promovía la aprobación y el fomento de la experiencia que encarnaban. Ello se constata a través de la presencia en en las cintas de “los ayudantes”, con rasgos similares al público que vio los documentales.

3. LOS CARTONEROS: EL SÍMBOLO DE LA DECADENCIA DE UN PAÍS

3.1. LOS HECHOS

*“Me siento orgulloso, ¿Por qué?
Porque de ahí le puedo dar de comer a mis hijos”²²⁵.*

La descomposición del modelo neoliberal convirtió a Buenos Aires a principios del siglo XXI en un espacio de contrastes, donde convergían los sectores más acuciados por el empeoramiento de la situación económica y sus responsables y beneficiarios. Un nexo que hizo que la ciudad se configurase como un recurso para el surgimiento de nuevos actores, ya que “cada vez más personas comenzaron a desarrollar estrategias de supervivencia que tuvieron un fuerte anclaje en el espacio público” porteño (Perelman, 2010: 101). Fue el caso de los cartoneros, quienes hicieron de la recolección informal de residuos una forma de subsistencia, al convertir los desechos que recogían de la basura de los habitantes de la ciudad en mercancía que posteriormente vendían y con la que obtenían un ingreso con el que lograban mantenerse. Esta actividad de recogida de desechos informal tuvo como peculiaridad las condiciones de visibilidad y exposición de las personas que la realizaban, lo que a su vez otorgó de características particulares al espacio en el que trabajaban (Suárez, 2007). En concreto, los cartoneros se valieron de las calles de Buenos Aires para desarrollar una actividad alternativa al mercado laboral formal que les permitía hacer frente a la falta de ingresos con la que contaban, como consecuencia de la desocupación y de la creciente pauperización en la que fueron cayendo.

Tres fueron las causas por las que emergió este actor social. En primer lugar, las altas tasas de desempleo y pobreza que se registraron como consecuencia de la destrucción del tejido productivo y el colapso de la actividad económica argentinos. A ello hay que sumar, en segundo lugar, el marco normativo por el que se regía la gestión de residuos en el área metropolitana de Buenos Aires y las limitaciones impuestas por este, que prohibieron la recuperación de residuos por la vía oficial, lo que supuso la posibilidad de que dicha actividad fuese realizada por otros actores. En tercer lugar, y a raíz del fin del régimen monetario de la convertibilidad, a principios de 2002, con el que desapareció la paridad cambiaria entre el peso argentino y el dólar, se produjo una devaluación de la moneda nacional que generó un notable aumento de los precios en los materiales importados, los cuales podían ser encontrados en la basura (Villanova, 2014). En paralelo a estas causas, hubo quien vio en la crisis de 2001 un factor de

²²⁵ *Cartoneros de Villa Itatí* (2003).

revalorización de la actividad cartonera, ya que fueron distintos los discursos de corte ambientalista que defendieron el rol ecológico que los cartoneros cumplían con su actividad de reciclaje de residuos urbanos (Paiva, 2008: 75).

En este sentido, la crisis influyó sobre la percepción que se construyó de los cartoneros, pues instaló “el tema en la opinión pública, convertir a la ciudad de Buenos Aires en el centro del nuevo ‘cirujeo’, por ser generadora de desechos, y resignificar la antigua figura del ‘ciruja’ por la de un nuevo actor social, el cartonero” (Paiva, 2008: 99). De hecho, los cartoneros fueron representados a través de distintas modalidades discursivas como símbolo de la crisis, ya que se erigieron como la personificación de los altos niveles de pobreza que se registraban en el país y funcionaron como espejo en el que la mayoría de los argentinos podían verse reflejados.

Esta identificación respondió al perfil que presentaban las personas que se dedicaban a la recogida informal de residuos y que día a día inundaban las calles de la ciudad: ex trabajadores de la industria, la construcción y el sector servicios, en su mayoría varones jóvenes procedentes del Gran Buenos Aires y con hijos a su cargo, que comenzaron a cartonear tras la pérdida de sus respectivos puestos de trabajo, con el fin de sostenerse a ellos y a sus familias ante la ausencia de una política de contención del Estado (Schamber, 2008: 89-91). Así, y en contra de la situación de exclusión social que les había deparado el modelo neoliberal, se dedicaron a una actividad cuyo proceso constaba por, al por al menos, cuatro pasos: la selección de materiales entre los desechos que encontraban, la separación de estos cuando arribaban a sus hogares, la venta, con carácter semanal, a depósitos ubicados en distintos puntos de Buenos Aires y la transformación de estos a través de una nueva venta a empresas especializadas, que los reciclaban y reutilizaban como materia prima para la generación de nuevos productos de consumo masivo (Perelman, 2010: 103-105).

A su vez, en su modo de proceder en el espacio público porteño los cartoneros se caracterizaron por mantener un recorrido, que se limitaba a determinadas zonas y barrios de la ciudad, generalmente las áreas más pobladas y de mayor poder adquisitivo, así como las zonas con mayor índice de oficinas; por mantener un horario de recogida fijo, entre las cinco de la tarde y la una de la madrugada; por utilizar unas herramientas determinadas, carretas o carros tirados por un caballo, a pesar de que circular en la ciudad con tracción animal estaba prohibido; y por establecer una serie de relaciones de confianza con los habitantes de la ciudad, especialmente con los porteros de edificios y los comerciantes, que se convirtieron en sus proveedores de materia prima (Schamber,

2008: 92-94). A partir de esta organización se establecieron dos tipos de cartoneros: de un lado los que realizaban la actividad como un método de supervivencia y, de otro, los que consideraban cartonear como un oficio. Los primeros se destacaron por buscar sobre todo ropa y comida, no caminar en exceso y esperar al cierre de los comercios, momento en el que se repartía el *stock* excedente, para lo que utilizaban un instrumental de carácter diverso pero poco elaborado. Por su parte, los que consideraban el cartoneo como un oficio elaboraron rutas y recorridos estables, mantuvieron horarios fijos y utilizaron carros especialmente contruidos para ello, donde depositaban el material que recogían, el cual estaba compuesto sobre todo por periódicos, revistas y plástico (Dimarco, 2007).

Esta organización y prolongación en el tiempo de la actividad cartonera trajo consigo la creación de cooperativas en distintas zonas del conurbano bonaerense (Carenzo y Míguez, 2010). El origen de las mismas se encuentra en la iniciativa de algunas agrupaciones populares que comenzaron a organizarse a medida que la década de los años 90 acababa y la actividad económica se resentía. Un contexto que facilitó la asociación de los cartoneros a través de esta figura, que en el largo plazo les permitió mejorar la calidad de vida de su labor y dignificar la actividad. Las mismas se caracterizaron por su heterogeneidad, tanto en lo relativo a las causas que las motivaron, los objetivos que perseguían y el perfil de las personas que las compusieron, ya que fueron dos los tipos de cartoneros que los pusieron en marcha: por un lado grupos de personas de baja extracción social y, en menor medida, los cartoneros provenientes de la clase media pauperizada.

Estas organizaciones cumplían varias funciones: de un lado funcionaban como empresa y, de otro, como movimiento popular controlado democráticamente, lo que convirtió a la actividad cartonera en un trabajo colectivo que se distinguió del modo de proceder individual de sus integrantes. El objetivo común de estas organizaciones fue la posibilidad de transformar el material recolectado y fabricar un producto nuevo agregándole valor. De hecho, algunas estimaciones calculan que en el corto plazo las cooperativas se apropiaron del 30% del valor material de los antiguos residuos, la cantidad de la que se beneficiaban las empresas intermediarias en el proceso de reciclaje de los mismos (Escliar, Mutuberría, Rodríguez y Rodríguez, 2004-5:46). A su vez, además de ampliar sus márgenes de beneficios, las cooperativas reportaron otras ventajas a los cartoneros. Entre ellas destacaron la reducción de los tiempos de trabajo y

la configuración de una red de solidaridad y apoyo emocional entre sus miembros (Pereyra, 2003: 184).

Por último, y en contra de las voces que sitúan a los cartoneros como un no-actor social en el ámbito de la protesta social argentina anti-neoliberal (Svampa, 2003: 3), los cartoneros también protagonizaron distintas acciones de lucha. De hecho, fueron significativos los cortes (de puentes y vías de tren que daban acceso a la ciudad de Buenos Aires) que protagonizaron, así como otro tipo de movilizaciones que compartieron con el resto de actores sociales surgidos con la crisis, especialmente con las asambleas populares. Unas acciones que se dirigían en contra de las ordenanzas municipales que limitaban la actividad de los cartoneros. Parte de las cuales, con el paso del tiempo, terminaron materializándose (Villanova, 2014).

3.2. LOS AUTORES

Las biografías de los directores de los documentales *Cartoneros de Villa Itatí* (2005), *El tren blanco* (2004) y *Caballos en la ciudad* (2006) registran más datos de diferencia que de unión entre los distintos realizadores. Estas separaciones están presentes tanto en el lugar como en la fecha de sus nacimientos y, por tanto, en la generación de la que forman parte. De la misma manera, tampoco coinciden sus recorridos vitales en lo que respecta a la formación académica recibida y a su trayectoria profesional posterior. Como tampoco reproducen mismas motivaciones, objetivos que perseguían con sus documentales y resultados. Una heterogeneidad biográfica que confirma, no obstante, el interés plural que despertó este actor social.

A) Ana Cacopardo, Andrés Irigoyen, Ingrid Jaschek, Eduardo Mignogna y Pablo Spinelli

“Fue un imperativo dar testimonio de lo que estaba sucediendo y el documental era la herramienta para hacerlo”²²⁶

El programa de televisión *Historias Debidas* es el nexo que une a los realizadores de esta cinta. A caballo entre el documental y la biografía, su recorrido histórico se estructura en tres etapas: 1999-2000, 2000-2002, 2007-actualidad²²⁷. Fue en el primer y

²²⁶ Declaraciones de Ana Cacopardo en entrevista con la autora, el 20 de julio de 2015.

²²⁷ En su primera etapa el programa se realizó de manera acotada, ya que la difusión del mismo corría a cargo de la televisión de cable de la ciudad de La Plata, en la provincia de Buenos Aires. La segunda se caracterizó por el aumento del ámbito de difusión de estos contenidos, a nivel nacional, ya que pasó a emitirse por el Canal 7, de titularidad estatal. El fin del gobierno de la Alianza y la crisis trajeron consigo la eventual desaparición del programa, que volvió a emitirse en 2007, a través de la TDT y, en concreto,

segundo de estos segmentos cuando se generó el vínculo entre los cinco co-directores del documental. Cuatro de ellos, Ana Cacopardo (Necochea, Buenos Aires, 1965), Ingrid Jaschek (Rojas, Buenos Aires, 1968), Andrés Irigoyen (La Plata, Buenos Aires, 1968) y Pablo Spinelli (San Cayetano, Buenos Aires, 1970) formaban el *staff* del programa. Sus perfiles biográficos presentan varios elementos en común. El primero es su formación académica, puesto que todos han desarrollado estudios universitarios en el ámbito de las ciencias sociales en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La segunda coincidencia es la pertenencia a una misma generación marcada por el regreso de la democracia al país. De hecho, vivieron el cambio de régimen en una ciudad altamente politizada, debido a la abultada presencia del movimiento estudiantil y alta organización obrera en las décadas de los años 60 y 70, con un fuerte impacto de la represión estatal. Este contexto histórico definió su identidad política, pues se asociaron al movimiento de derechos humanos, tanto en la actividad profesional de varios de ellos²²⁸, como en la temática de sus documentales. Por su parte, la relación con Eduardo Mignogna (Buenos Aires, 1940-2006) se generó cuando en 2001 fue entrevistado en este programa. Una primera toma de contacto que se dilató en el tiempo, a pesar de que a los realizadores les separaban varios aspectos, como que Mignogna pertenecía a una generación anterior, contaba con un perfil militante, pasado en el exilio y una trayectoria sólida como autor²²⁹, guionista²³⁰ y director de cine²³¹.

La segunda etapa del programa funcionó como germen del documental. Durante la misma se entrevistó a la monja franciscana Cecilia Lee sobre su trabajo en Villa Itatí, un lugar conocido por Cacopardo, donde había trabajado en la construcción de una radio comunitaria cuando era estudiante. Al igual que en el caso de Mignogna, el vínculo entre entrevistada y entrevistadora se prolongó en el tiempo, hasta el punto de que, en abril de 2002, Lee se puso de nuevo en contacto con el programa para solicitar ayuda en la difusión y denuncia de un caso de “gatillo fácil” ocurrido en la villa. El

de Canal Encuentro. El espacio continúa emitiéndose, aunque ha variado su nombre –desde 2012 se denomina *Historias Debidas Latinoamérica*– y formato –los protagonistas proceden de América Latina–.

²²⁸ Ana Cacopardo trabajó entre 2004 y 2011 como directora ejecutiva de la Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires. Ingrid Jaschek continúa integrando este organismo, primero en el área de comunicación y, desde 2012, como subdirectora del Programa de Gestión y Preservación de Archivos, donde se encarga de su archivo oral y de la coordinación de producción y edición de la revista *Puentes*.

²²⁹ Como escritor publicó tanto cuentos como novelas. Dentro de la primera categoría destaca *Cuatrocasas* (1976). A la segunda pertenecen *En la cola del cocodrilo* (1971), *La fuga* (1999) y *La señal* (2002).

²³⁰ Fue el responsable de los guiones de las películas *La Raulito en libertad* (1975), *El desquite* (1983), *El caso Matías* (1985), *Matar al abuelito* (1993), *Un día en el paraíso* (1995) y *La señal* (2007).

²³¹ Como director dirigió el documental *Evita, quien quiera oír que oiga* (1983) y los largometrajes de ficción *Flop* (1990), *Sol de otoño* (1996), *El faro del sur* (1998), *Adela* (2000) y *La fuga* (2001).

acontecimiento funcionó como *leit motiv* de la película. Este proyecto se prolongó durante dos años. En ellos, los realizadores trabajaron de manera colectiva y sin roles definidos previamente. En lo que respecta a su financiación, esta se llevó a cabo mediante su productora y, al finalizar, los responsables del documental cedieron los derechos de emisión a Telefé, que lo difundió el 20 de diciembre de 2003 y el 1 de enero de 2004. Asimismo, el documental participó en el circuito de festivales de cine internacionales. En 2011 y 2012 volvió a ser difundido, a través de Canal Encuentro.

Tras este trabajo, sus responsables no volvieron a desarrollar conjuntamente ningún proyecto. Hasta su muerte, en 2006, Eduardo Mignogna dirigió varios largometrajes de ficción y elaboró el guión de los mismos²³². Por su parte, los miembros del equipo procedentes del periodismo audiovisual continuaron su trayectoria en este sector. Esta se desarrolló en paralelo a la realización de varios proyectos documentales, en los que coincidieron varios de ellos. Así, Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek co-dirigieron *Un claro día de justicia* (2006), trabajo en el que Andrés Irigoyen participó como realizador. El documental aborda el juicio y la condena por crímenes de lesa humanidad al ex comisario general Miguel Etchecolatz. El trabajo fue financiado por la Comisión de la Memoria de la Provincia de Buenos Aires y por Canal 7, que se encargó de su emisión. Su difusión, además, se llevó a cabo en festivales de cine. Sobre este mismo caso y a través de idéntica financiación, Ingrid Jaschek codirigió, junto a Diego Díaz, el documental *Los irrecuperables. Historias de militancia y represión* (2006). La cinta ofrece el testimonio supervivientes de “La noche de los lápices”²³³. También sobre la temática de derechos humanos, pero co-dirigido por Ana Cacopardo y Andrés Irigoyen, versó *Ojos que no ven* (2009), en el que se aborda la situación de los presos en las cárceles argentinas. La cinta volvió a financiarse por la Comisión de la Memoria.

B) Nahuel García, Ramiro García y Sheila Pérez Giménez

*“Surgió como un interés por lo que venía pasando,
como gente que vivía en un país que se estaba prendiendo fuego.
Era la posibilidad de contarlo.”*²³⁴

Formación y familiaridad son los nexos que vinculan a los tres realizadores de *El tren blanco* (2004). Nahuel García (Buenos Aires, 1970) y Ramiro García (Buenos Aires,

²³² Fue el caso de *Cleopatra* (2003), *El viento* (2005) y la obra póstuma *La señal* (2007).

²³³ Este suceso se produjo el 16 de septiembre de 1976, cuando fueron secuestrados y torturados una decena de jóvenes pertenecientes a la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) que habían reclamado un descuento en el billete de autobús para estudiantes. La mayoría de ellos permanecen desaparecidos.

²³⁴ Declaraciones de Ramiro García en entrevista realizada por la autora, el 31 de julio de 2015.

1979) son hermanos y asocian al núcleo familiar tanto su temprano interés por el séptimo arte como su sensibilidad hacia la política. A su vez, el estrato social y económico al que pertenecían permitió que accedieran a una formación universitaria, aunque en distintas instituciones académicas. Nahuel estudió dirección de cine en la FUC a principios de los años 90 y Ramiro cursó realización cinematográfica en el ENERC, entre 1998 y 2000. Es en esta institución donde conoció a Sheila Pérez Giménez (Ituzaingó, Buenos Aires, 1979), que era compañera de su misma promoción, pero de la especialidad de producción cinematográfica, y que presenta un perfil similar al de sus compañeros. Tras egresarse en 2001, la pareja viajó a Cuba becados por un programa de la Fundación Ibermedia. Esta estancia se prolongó durante el último trimestre del año y en la misma asistieron a un taller de dirección de documentales la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Una formación que vino a cubrirles las carencias que arrastraban de la institución en las que se habían formado pero que, sobre todo, les hizo descubrir la existencia de “otras narrativas y maneras de contar”²³⁵.

También destacó por ser el año en que estos jóvenes realizadores comenzaron a filmar *El tren blanco*. Una fotografía publicada en una revista bastó para convertirse en *leit motiv* del proyecto. La imagen estaba protagonizada por una multitud de carros portados por cartoneros, que accedían al tren que las autoridades de la ciudad habían habilitado para su traslado, al margen de los pasajeros comunes. La condensación de significados y el simbolismo que aglutinaba la imagen, como metáfora del país en el que vivían, les movió a registrar la experiencia de este colectivo. La filmación se extendió hasta principios de 2002, unos meses que invirtieron en ganarse la confianza de los cartoneros del tren blanco, poder introducir la cámara en sus jornadas de trabajo, acompañarles durante las mismas y entrevistarlos. Estas funciones fueron realizadas especialmente Ramiro, desde el punto de vista de la realización y por Sheila, desde la producción. Sin embargo, no fue hasta la IV edición del Bafici, en abril de ese año, cuando se plantearon convertir las imágenes en un documental. En concreto, la motivación principal se produjo tras presentar el material a la convocatoria “Cine en Construcción” del festival, donde contactaron con algunas productoras interesadas en el

²³⁵ Este realizador se refiere a la inclinación hacia el cine de ficción y hacia la formación técnica, orientada a la industria del cine, que recibió en el ENERC, además de a los modelos cinematográficos que le fueron inculcados, como el cine francés, ruso, alemán o incluso el cine negro norteamericano, no así la experiencia cinematográfica latinoamericana. Declaraciones de Ramiro García en entrevista realizada por la autora, el 31 de julio de 2015.

proyecto. Esta etapa se prolongó hasta octubre de 2003. Durante la misma se definieron tanto las funciones de cada uno de los realizadores, en las que Nahuel ejerció de responsable de edición de la cinta, como el modo de financiación del documental y la difusión del mismo. Así, el proyecto fue coproducido con una productora española y contó con financiación externa del INCAA. Con ella transformaron el material a 35 milímetros y la cinta pudo exhibirse en el festival de cine de Valladolid, en octubre de 2003, y en el Festival de Cine de Berlín, en febrero de 2004. Dos semanas después se estrenó comercialmente en Argentina, en los cines Abasto, Village Recoleta, Cosmos, Gaumont y Tita Merello entre el 4 y el 31 de marzo. Fue vista por 2.430 espectadores. En Canal 7 fue emitida el 11 de enero de 2007.

La edición de *El tren blanco* coincidió en el tiempo con el inicio del segundo documental de Ramiro García y Sheila Pérez Giménez como directores, *Los nadies* (2005), cinta que refleja la vida cotidiana de los chicos de la calle. El proyecto resultó ser uno de los ganadores del concurso promovido por el INCAA para la producción de documentales sobre la crisis de 2001, que le llevó a ser emitido por Canal 7 el 2 de febrero de 2007. Esta experiencia con un colectivo social vulnerable, sumada al trabajo ya realizado con los cartoneros, funcionó como catalizador para que sus responsables concibieran el cine como una herramienta pedagógica y de intervención social. Tales preceptos fueron el germen de “Cine en Movimiento”, proyecto que busca crear espacios de cine comunitarios autónomos en diferentes organizaciones. En él llevan sumergidos más de una década, cuando en octubre de 2002 realizaron su primer taller de capacitación en cine para chicos de la calle del barrio de Liniers, en el sur de Buenos Aires. Desde entonces, han ampliado tanto los objetivos de los talleres, mejorado su *staff* de profesionales y extendido el número de colectivos a los que se dirigen.

C) Ana Gershenson

“La intención de este documental es mostrar que también hay arte en la pobreza”²³⁶

Ana Gershenson nació en Buenos Aires, el 22 de diciembre de 1951. Durante su juventud tuvo una participación política activa, que se desarrolló entre los años 1970 y 1973²³⁷. Los años que siguieron al golpe de Estado de 1976 los dedicó a dar clases de

²³⁶ Declaraciones de Mariano Zuckelfeld en entrevista con la autora, el 9 de julio de 2015.

²³⁷ Con posterioridad desarrolló una militancia parcial, subordinada a la de su compañero y padre de su hijo, Luis Zukelfeld, estudiante de Abogacía y Sociología de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y fundador del Movimiento de Inquilinos Peronistas (MIP), organización ligada a Montoneros. Esta

inglés, actividad que funcionó como su fuente principal de ingresos. En paralelo, se licenció en Historia de las Artes en la UBA, en 1986, y estudió cine. Ante la imposibilidad del momento de cursar esta formación en centros especializados, durante los años 80 asistió a distintos talleres y seminarios de guión cinematográfico y otras materias de cine. Su principal maestro fue Eduardo Leiva Muller. Estas incursiones le permitieron, a partir de los años 90, ejercer como docente de guión en varias instituciones académicas, como la Universidad de Mar del Plata o Cievyc. Asimismo, produjo *workshops* y talleres de guión e investigó sobre la relación entre el cine y la pintura²³⁸.

Como realizadora, durante las décadas de los años 80 y 90 puso en marcha dos proyectos, sin título, que en ninguno de los casos llegaron a término. El primero consistió en la elaboración de un documental sobre el cantante Luca Prodan, radicado en Argentina en la década de los años 80 y conocido a través de Sumo, el grupo que fundó. El segundo consistió en la elaboración de un guión de ficción basado en el viaje que un escocés realizaba a Argentina para consumar una venganza, propósito que no efectuó. En lo que respecta a la experiencia de *Caballos en la ciudad* (2006), el documental fue concebido como respuesta a los distintos discursos que surgieron en torno a los cartoneros. En ellos, critica Mariano Zukelberg, se mostraba la pobreza como un lugar de padecimiento y carencia y no se planteaba “que también hay arte en este espacio, que el arte es consustancial a la condición humana”²³⁹. De ahí que, dentro de la tipología de cartoneros, Gersenshon eligiera como protagonistas a aquellos que realizaban esta actividad en carros tirados por caballos. Una decisión que se justifica, en primer lugar, en motivos estéticos, dada la ornamentación de estos vehículos, a partir de la cual se podían establecer relaciones entre los sujetos que los portaban y el arte. A su vez, esta inclusión se entiende a través de la relación entre estos y sus caballos, como símbolo de fuerza a los que se les podía asociar con el contexto de crisis que atravesaban. Por último, la elección también respondió al conflicto que existía con el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, que había prohibido la tracción animal salvo en un barrio de clase media-alta, por lo que la idea del documental era mostrar el contraste entre el uso de los caballos por parte de los pobres y de los ricos.

práctica llegó a su fin con la dictadura y, sobre todo, a raíz de la desaparición de Zukelfeld, el 20 de abril de 1977. Declaraciones de Mariano Zukelfeld en entrevista con la autora, el 9 de julio de 2015.

²³⁸ Uno de estos trabajos fue *La pintura en el cine* (1994), publicado en la revista *Film*.

²³⁹ Declaraciones de Mariano Zukelfeld en entrevista con la autora, el 9 de julio de 2015.

El proceso de elaboración del documental se extendió entre los años 2002 y principios de 2004. Para el mismo se contó con la financiación parcial del INCAA, que otorgó un subsidio a la cinta dentro del presupuesto destinado a la categoría de telefilms. El mismo fue concedido tras el fallecimiento de la directora, en 2005, y el estreno comercial del documental, el 2 de noviembre de 2006. Este tuvo lugar en los cines Tita Merello y Palais de Glace de Buenos Aires y se mantuvo en cartel hasta el día 15 de ese mes. Previamente había sido exhibido en el circuito internacional de festivales de cine. Fue galardonado con el Cóndor de Plata 2006 al mejor telefilm documental y difundido numerosas veces por INCAA Tv, desde la puesta en marcha del mismo en 2011. Antes lo había hecho en Canal 7, el 27 de noviembre de 2008. En esta ocasión el documental fue visto por casi 130.000 personas.

3.3. LOS TEXTOS

Los documentales que a continuación se analizan comparten rasgos a nivel temático, estructural y formal. En lo que respecta al primer indicador, en los tres casos se hace hincapié en denunciar los niveles de pobreza y desocupación que atravesaban los protagonistas, se explica en qué consiste la actividad cartonera y se aborda este fenómeno desde la subjetividad de los personajes, al hacer referencias explícitas tanto a su perfil como a las relaciones que mantienen, sobre todo a nivel familiar. Estas inclinaciones temáticas se extienden a la estructura narrativa de los relatos. En este sentido, las cintas no despliegan un modelo de desarrollo argumental homogéneo, aunque esta categoría queda subordinada a la apuesta que sí llevan a cabo los tres por primar la dimensión espacial, que refuerza las distintas dimensiones de la vida de los cartoneros; y en presentar una temporalidad de este fenómeno indeterminada e inconcreta.

También el desarrollo del argumento es secundario, pues se opta por la descripción de los personajes, ya que los tres trabajos estudiados se encargan de construir un prototipo de los cartoneros. Esta categoría se presenta tanto a nivel actancial (los cartoneros ejercen el rol de sujetos que apenas cuentan con apoyo, salvo los de una minoría de miembros de la comunidad católica, y hacen frente a la oposición estatal personificada en las fuerzas de seguridad que les reprimen), como a nivel cuantitativo (son los protagonistas hegemónicos) y narrativo (reproducen características similares en lo relativo a su dimensión física, sociológica y psicológica). A su vez, los tres documentales narran una experiencia cartonera concreta, que no extienden al

fenómeno de estos trabajadores en su conjunto ni intenta dar explicación a la crisis en la que se encuentran sumergidos. Al respecto, se proyecta el auge del número de personas que integran este actor social como consecuencia de la coyuntura social y económica, pero en ninguna de las tres narraciones se asocia la aparición de los cartoneros con la crisis: por el contrario, se hace hincapié en que estos ya existían previamente, aunque se reconoce que el recrudecimiento de la situación económica engordó el colectivo. Así, las representaciones de los cartoneros y su actividad como respuesta a la problemática que padecen dan como resultado un concepto resignificado de este actor social.

En paralelo, la denuncia que realizan los documentales se materializa a partir de las estrategias narrativas y formales utilizadas. De ahí que se busque la ruptura del prototipo del cartonero a través de la focalización de su punto de vista y voz narrativa y en la matización de sus testimonios, por lo que el modo de representación documental interactivo y el registro directo son dominantes en las tres cintas analizadas. Esta decisión, además de dotar de un fuerte carácter subjetivo al fenómeno representado, trabaja para diluir la imagen estereotipada de los cartoneros. Para ello, se focaliza la proyección de dicha actividad como sinónimo de empleo y se humaniza a los responsables de llevarla a cabo, tanto a través de su palabra e imagen, que apelan a la empatía del espectador, como disipando la connotación negativa que de este actor social hacían los medios de comunicación dominantes. Así, se dejan de lado los rasgos de su dimensión física y se busca acabar con la alteridad mediante la proyección de los protagonistas como trabajadores con responsabilidades a su cargo. Del mismo modo, se construye a los cartoneros como sujetos excluidos que son víctimas de la injusta represión estatal, para lo que echa mano del material de archivo o de las metáforas visuales.

A) *Cartoneros de Villa Itatí*

Este documental se adentra en Villa Itatí (La Plata, Buenos Aires), la villa miseria más poblada del conurbano bonaerense. En concreto, se denuncian las condiciones de pobreza y exclusión de sus habitantes y se concibe a los cartoneros como depositarios de la crisis, ya que con ella empeoraron sus condiciones de vida. En este sentido, se defiende la actividad cartonera como alternativa al desempleo, por lo que la narración orienta su argumento hacia la materialización del asociacionismo de los cartoneros, propósito organizador que es concebido como instrumento de mejora de la vida de los protagonistas.

La situación interna en la villa y sus habitantes concentran los ejes temáticos en los que se sustenta el documental. Así, de los 17 temas que se desprenden de la narración, la aproximación al perfil de los cartoneros es el área que mayor número de menciones recibe (14, 16% del total). Por detrás se sitúan las alusiones a la evolución de la asociación y las relaciones familiares que se establecen entre los cartoneros (11, 12%). A continuación aparecen la exclusión social y la pobreza que sufren los protagonistas, con 8 alusiones (9%). Por el contrario, la crisis y las problemáticas que derivan de este tema se encuentran entre los temas que menor número de menciones explícitas reciben, con 2 alusiones (2%)²⁴⁰. Estos resultados indican que el documental posa su mirada en un caso concreto, que no intenta explicar la crisis, y que esta es proyectada como marco en el que viven los protagonistas.

El análisis estructural de la cinta confirma que el documental se desarrolla bajo una organización interna clásica y lineal. La misma presenta argumento que sigue un modelo de desarrollo orientado a la consecución de una meta, que se materializa a través de las acciones que los protagonistas llevan a cabo. Para ello, la trama se divide formalmente en seis extractos. La primera parte (secuencias 1-5) va precedida por un intertítulo con datos socioeconómicos de Villa Itatí y se encarga de presentar a los protagonistas del documental y de aproximar al espectador a sus condiciones de vida. En este sentido, la crisis no se vincula con la aparición de las villas y la figura del cartonero, sí con el auge de esta actividad, cuya realización es justificada. En concreto, se achaca la pérdida de estatus de los cartoneros a la coyuntura económica y se hace eco en que antes eran trabajadores, por lo que el desempleo generado por el neoliberalismo les obligó a comenzar a cartonear.

El segundo extracto (secuencias 6-12) viene precedido por el intertítulo “La Asociación”, que introduce el propósito que persiguen los cartoneros: poner en marcha una cooperativa. Este objetivo ejerce de núcleo narrativo, ya que es a partir de la configuración de esta organización cuando se desencadenan el resto de acontecimientos. Su representación se materializa con el testimonio del presidente de la organización, que explica su funcionamiento y los objetivos concretos que persiguen. Para ello, el testimonio es ilustrado con imágenes que reproducen la configuración de la asociación, con la presencia de un notario incluida, así como opiniones favorables que de la

²⁴⁰ El resto de temas que se abordan son: Pobreza (7 menciones, 8%), solidaridad, represión y objetivos de los cartoneros (6 menciones, 7%), desocupación y estereotipo cartoneros (4 menciones, 4%), drogadicción y delincuencia (3 menciones, 3%), apoyos villa y trabajo infantil (2 menciones, 2%) e impunidad (1 mención, 1%).

iniciativa tienen otros cartoneros. En esta parte se presenta al único ayudante con el que cuentan los cartoneros, Cecilia Lee, una monja franciscana que junto a varias compañeras vive en la villa, y vuelven a insertarse testimonios de cartoneros que hacen hincapié en sus biografías personales.

La subjetividad de los protagonistas es subrayada por la tercera parte de la narración (secuencias 13-19). Este extracto está precedido por el intertítulo “Agacho la cabeza y sigo”, frase que condensa la experiencia de uno de los cartoneros, Luis. Este testimonio, de carácter personal, explica los sentimientos positivos que le genera su actividad, que es proyectada como sinónimo de oficio y fuente de dignidad. Una actitud que se repite en el resto de testimonios que configuran esta parte de la narración, que subrayan la pérdida de identidad laboral experimentada como consecuencia del neoliberalismo, que les despojó de su condición de asalariados de los sectores industrial y de la construcción.

El cuarto extracto (secuencias 20-22) es acompañado por el intertítulo “La asociación está despierta” y vuelve a reproducir un núcleo narrativo. Bajo este enunciado metafórico los cartoneros presentan a la cooperativa como sinónimo de vida y exponen sus resultados. Así, subrayan que la organización de los cartoneros trajo consigo varios beneficios a los miembros de la villa, como aportaciones al servicio de apoco escolar que ellos mismos gestionaban, la creación de una olla popular o la compra de medicamentos.

La quinta parte (secuencias 23-31) se introduce con el intertítulo “¿Quién fue? El de la villa”. Este extracto busca romper los estereotipos sociales construidos en torno a los cartoneros, que son vistos como portadores de violencia. La narración construye este propósito a través de dos estrategias. La primera de ellas es mediante el testimonio de Cecilia Lee. En él reconoce la problemática de la villa pero acusa al sistema de ella, especialmente a la desafección estatal con los estratos de población más vulnerables y a la represión ejercida sobre ellos. Esta acusación es confirmada a través del análisis de la muerte de un cartonero de 15 años a manos de la policía bonaerense, para lo que se entrevista a los padres y se reconstruye su entierro. La segunda estrategia se materializa por medio de la humanización de los cartoneros. Para ello, se proyectan imágenes registradas por los miembros de la asociación y las declaraciones del responsable del proyecto, Renee, en las que explica su propósito para formar parte del documental: mostrar a la sociedad su forma de vida y su condición de padre y responsable de familia. Esta alocución es ilustrada con imágenes del protagonista bañando a su bebé, que

trabajan diluyendo la alteridad de los cartoneros, pues el reflejo de las actividades cotidianas de los protagonistas ayuda a que esta figura sea contemplada por los espectadores como par, empatizando con ella.

La última de las divisiones de la narración (secuencias 32-35) es precedida por el intertítulo “Un lugar para vivir”. En ella se subraya el arraigo de los protagonistas hacia la villa, se proyectan sus deseos de futuro y se muestra el proyecto de la asociación como el resultado del trabajo y la organización de los habitantes de la villa. El éxito de la iniciativa es subrayado por los intertítulos finales, que informan de los avances logrados y que se resumen en el aumento del número de miembros, la finalización del galpón en el que trabajan, la capacitación de jóvenes y el avance del servicio de apoyo escolar, con mayor número de beneficiarios.

En el plano de las acciones, los cartoneros se configuran como sujetos. Este rol actancial es consecuencia del objetivo que se marcan y de las acciones que llevan a cabo para conseguirlo. A nivel cuantitativo son mostrados como protagonistas absolutos del documental, pues de los 20 personajes con diálogo que aparecen en la narración 19 son cartoneros (95%) y acumulan 51 de las 59 apariciones que se registran (86%). Esta diversidad de testimonios, sin embargo, reproduce un perfil similar de los protagonistas, que construye un prototipo de esta figura. Sus características se advierten al elaborar un análisis narrativo de estos personajes. En relación a su dimensión física, el grueso de los entrevistados son varones (constituyen el 79% de los cartoneros que aparecen en el documental y acumulan el 78% de las apariciones con diálogo), jóvenes (presentan una media de edad de 30-40 años) y argentinos (aunque gran parte proceden de provincias del norte). Su condición de inmigrantes explica ciertos rasgos de su aspecto físico, como su piel y pelo morenos. Una homogeneidad que se repite en su vestuario, que está compuesto por ropa informal y cómoda.

La dimensión sociológica de los cartoneros se construye a partir de sus bajos niveles económicos y culturales. Asimismo, la mayoría están casados, tienen varios hijos y sus relaciones familiares son buenas. Esta responsabilidad es construida como el catalizador que mueve a los personajes a recoger cartones de la calle como consecuencia de la ausencia de empleo. La carencia es sustituida en el documental por la puesta en marcha de la asociación de cartoneros, organismo del que forman parte la mayoría de los entrevistados e institución que funciona como espacio reponedor de la identidad laboral sustraída por la crisis. Así, los protagonistas del documental aparecen

en distintas asambleas y reuniones, son registrados sobre su carro llevado por su caballo de regreso de su trabajo o cargándolo de residuos.

La última de las dimensiones, la psicológica, se conforma a partir de su actitud y modo de expresión similar, por lo que predominan la tranquilidad y tono suaves en el momento de hablar. También coinciden sus metas, pues en la mayoría de los testimonios predominan los deseos de tener oportunidades laborales, educativas y sanitarias. Por último, los entrevistados son despojados en el relato de toda ideología. Así, en ningún momento se hace alusión a partidos o instituciones políticas. Estos, como extensiones del Estado, sí forman parte de los conflictos que los cartoneros experimentan, pues denuncian la vigilancia y limitación que llevan a cabo sobre su actividad.

Los cartoneros solo cuentan en el documental con el apoyo de Cecilia Lee para lograr sus objetivos. Esta monja franciscana aparece un total de 8 veces (14%) y ejerce el rol de ayudante. Su pertenencia a la villa, como rama minoritaria de la comunidad católica perteneciente la Teología de la Liberación, confirma la situación de abandono a la que están sometidas las clases más bajas de la sociedad argentina por parte del Estado. De hecho, el documental muestra como oponentes de los sujetos al Estado, a través de la acción de las fuerzas de seguridad. Estas son construidas a partir de las alusiones de los protagonistas, ya que la cinta no les da voz ni imagen. De hecho, la representación que de este actor se hace es crítica, ya que se le acusa de ser el responsable de la situación de los cartoneros y de la violencia que ejercen sobre ellos.

En lo que respecta al registro del espacio en el documental, este se concentra en exteriores de la villa (14 apariciones, 40%), la asociación de cartoneros (11 apariciones, 31%) y el interior de las casas de los villeros (8 apariciones, 23%). El cementerio de Avellaneda y la casa de las religiosas que colaboran con los cartoneros completan los lugares que registra el documental (1 aparición, 3%). Este espacio construido, de carácter compacto, en torno a Villa Itatí cumple varias funciones. La primera de ellas tiene que ver con el simbolismo de las imágenes proyectadas, ya que las mismas matizan la pobreza que existe en la villa. Así, los lugares externos que se muestran carecen de infraestructuras básicas, comenzando por el asfaltado de las calles, y las viviendas en las que residen los cartoneros connotan una precariedad que se corresponde con la forma en que fueron construidas: manualmente por sus dueños tras haber ocupado dicho espacio. Del mismo modo, la escasez de espacios representados en el documental cumplen una segunda función, como es limitar el universo de los sujetos

que protagonizan la narración, vinculándolos inexorablemente a ellos, ya que la villa no representa únicamente un lugar de residencia, sino también un espacio en el que se realiza una parte de su trabajo.

Por su parte, la temporalidad del documental se caracteriza por representar la experiencia contemporánea de los cartoneros. Así, durante los 47 minutos que dura la narración, el tiempo del discurso, se proyecta un marco temporal que corresponde al momento presente de la vida de los cartoneros y no es sino a través de las alusiones de sus testimonios, que hacen referencia en repetidas ocasiones a la crisis, como el espectador tiene constancia del contexto histórico que retratan las imágenes. Unos testimonios que también funcionan como marcadores temporales para confirmar la degradación de la villa y de sus habitantes, pues mediante sus declaraciones se especifica el tiempo que el asentamiento lleva en funcionamiento y cómo las circunstancias externas al mismo motivaron su negativo devenir. Sin embargo, a pesar de este anclaje de las imágenes al momento presente a la elaboración del documental, la narración presenta los acontecimientos que se suceden de manera lineal, orden que solo se rompe con la incorporación del *flashback* con el que se registra el entierro del cartonero abatido por la policía. Para no romper esta linealidad, el relato incorpora los intertítulos antes mencionados, que funcionan como dispositivos que determinan el ritmo evolutivo de los hechos que marcan el modelo de desarrollo argumental de la narración. Del mismo modo, la representación presente de los cartoneros de Villa Itatí se ve reforzada en lo que respecta a la frecuencia con la que son mostradas estas imágenes, que no registran ninguna repetición de los acontecimientos.

Los dos últimos indicadores que configuran la dimensión narrativa de la estructura del documental, el modo y la voz narrativos, vuelven a tener a los cartoneros como protagonistas. Además de reproducirse en entrevistas y a través de las acciones que llevan a cabo, la focalización del relato representa el punto de vista de los cartoneros, el cual se reproduce visualmente por medio de las imágenes tomadas por ellos mismos, que muestran la evolución positiva de la asociación. En este sentido, uno de los cartoneros, Luis, ejerce de narrador. Para ello, se reproduce el formato de diario íntimo, en el que el personaje transmite los pensamientos que plasma en su cuaderno mientras la cámara lo registra escribiendo en el interior de su vivienda. El recurso, por un lado, proyecta la subjetividad de este personaje, al enumerar sus sensaciones ante la falta de trabajo o la percepción que de ellos tienen otras clases sociales. En paralelo, su rol de narrador cumple una segunda función, de carácter informativo, pues es el

encargado de presentar al resto de los personajes y de exponer la evolución de los acontecimientos.

Estas particularidades en torno a la voz y modo narrativos explican que este documental no esté construido a partir de un modo de representación hegemónico, sino que sean varios los estilos que se proyectan. El modo expositivo está presente a través de los intertítulos informativos que dividen la narración pero fundamentalmente mediante la presencia del narrador-personaje, cuyos pensamientos son proyectados en voz alta y de forma heterodiegética. Por su parte, el estilo directo se confirma a través de las imágenes que reproducen las actividades que llevan a cabo los cartoneros. Estas se componen de grandes planos generales, que subrayan las características del espacio en el que los hechos tienen lugar, por lo que quedan subordinados los sujetos que las protagonizan, cuyos movimientos obligan a que la cámara se desplace y registre determinados *travellings* y cambios sobre su propio eje.

Sin embargo, es el modo interactivo a partir del cual se confecciona el grueso del documental. Estos testimonios son registrados tanto por los realizadores, que entrevistan a 13 personajes (76%) que acumulan 55 apariciones (93%), como por los cartoneros responsables de reproducir el punto de vista de los villeros, que entrevistan a cuatro miembros de la asociación (24%) con idéntico número de apariciones (7%). En lo que respecta a su tratamiento estético, estos se registran en el exterior de las viviendas o en la asociación de los cartoneros y todos ellos coinciden en mostrar la expresión de los cartoneros. Para ello utilizan encuadres basados en primeros planos en ángulos rectos y estáticos. Del mismo modo, los contenidos de mayor emotividad son representados a través de grandes primeros planos e incluso la imagen aplica un zoom sobre el rostro de los sujetos, movimiento de acercamiento de la cámara que muestran con mayor detalle la expresión dramática de los personajes. Esta última característica condensa el rol de la enunciación en el documental, pues si bien los realizadores no aparecen en el relato, que se centra en personalizar a los cartoneros registrando únicamente las respuestas que se suceden a las preguntas que estos formulan y en identificarlos a través del narrador, el detalle de la aplicación del zoom condensa su punto de vista, que busca humanizar la figura de los cartoneros. Esta apuesta por los testimonios también se constata a través de la ausencia de material de archivo que contextualice la coyuntura que narran las imágenes así como los hechos a los que las declaraciones de los testimonios aluden, siendo estas la única fuente que presenta el relato.

La subjetividad de los testimonios también es la base a partir de la que se desarrolla la representación de la ausencia en el documental, que se personifica en el cartonero muerto y en el relato de sus padres. Palabras a las que se suman la proyección diegética y heterodiegética de fotografías familiares con el joven protagonista, mecanismo que sirve para proyectar a esta figura. Del mismo modo, el contenido dramático de este extracto del documental se ve reforzado por el emplazamiento que se elige para ubicar el acontecimiento: un cementerio, como sinónimo de lugar de recuerdo y memoria. Pero también se reproduce una manifestación de cartoneros a bordo de sus carros de caballos, que portan pancartas en las que se denuncian los hechos y que a su vez sugieren tanto la resistencia de este colectivo ante la violencia que les acecha como la solidaridad que se extiende entre los integrantes de la villa, que se identifican con lo sucedido. La representación de este acontecimiento traumático culmina con la inserción de una música heterodiegética de ritmo lento, que subraya el contenido dramático de las imágenes que se muestran. La misma música instrumental acompaña distintas partes del relato, aunque el ritmo de la misma varía en función de los acontecimientos que se proyectan. Así, y por el contrario a lo que sucede en el caso de la representación de la muerte del cartonero, la melodía mantiene un ritmo más dinámico cuando se apela a la asociación y su evolución. Una estrategia que funciona como metáfora auditiva, pues a partir del aumento del ritmo de la melodía se apela al estado de ánimo de los cartoneros, más feliz que en el caso anteriormente descrito. La música también ejerce una función metafórica en la canción que es insertada al final de la narración. La misma acaba con una cumbia, melodía que se asocia a las clases populares y que tiene una connotación festiva, por lo que con ella el documental proyecta una mirada final esperanzadora.

B) *El tren blanco*

Este documental reproduce una jornada de trabajo de los cartoneros del tren blanco. En concreto, se defiende la continuidad de este medio de transporte²⁴¹, que es construido como la herramienta que permite a los cartoneros realizar su actividad. Sin embargo, este argumento es utilizado para hacer hincapié en justificar la existencia de esta ocupación y en generar la empatía del espectador hacia las personas que la realizan.

²⁴¹ Este tren fue puesto en marcha por la empresa TBA únicamente para el traslado de cartoneros, previo pago por parte de estos de un abono quincenal, en los años finales de la década de los 90, cuando esta actividad comenzaba a realizarse de manera masiva. Estuvo vigente hasta el año 2007, tiempo durante el cual fue sometido a amenazas de cierre y a las consecuentes protestas sociales por parte de los integrantes de este colectivo, en colaboración con otros actores sociales, como fueron las asambleas barriales.

Para ello, la cinta se adentra en el perfil de estos personajes, las causas por las que se dedican a ello y los rasgos principales de esta actividad.

Los 15 temas en los que se sustenta la cinta así lo corroboran. La desocupación y pobreza existente en Argentina en 2001 son las problemáticas que mayor número de menciones reciben (12, 14,5%). A continuación se sitúan el perfil de los cartoneros y sus relaciones familiares, con 10 apariciones (12%). La proyección de la actividad cartonera como sinónimo de trabajo ocupa el tercer puesto en lo que respecta al número de apariciones (8, 9%). En cuarto lugar se sitúan los objetivos de los cartoneros y su concepción de la crisis, con 6 apariciones (7%). Después se encuentran la falta de confianza en las instituciones, el rechazo social que sufren los cartoneros y la organización de la actividad, con 3 apariciones (4%). Por último, el cierre del tren, la mano de obra infantil y el aumento del número de cartoneros aparecen en dos ocasiones (2%); y la solidaridad y la enumeración de los objetos que los miembros de este colectivo recogen son proyectadas en una ocasión (1%). De esta diversidad temática se deduce que el documental representa a los cartoneros no de manera aislada, sino dentro del contexto de crisis. Sin embargo, la interpretación que se realiza de esta es acotada, pues se focaliza en el fenómeno del tren blanco y en el punto de vista de sus afectados.

La estructura narrativa del documental queda determinada por el registro que se lleva a cabo de un día de trabajo de los cartoneros del tren blanco. Cada extracto está compuesto por testimonios, ilustrados tanto por el contexto de crisis a través del material de archivo e intertítulos, como mediante el registro directo de las acciones que los personajes realizan. Unos elementos de los que se desprende que se trata de un documental de categorías²⁴². En concreto, este documental toma la categoría de cartonero, que configura a través de las entrevistas que se realizan a los protagonistas de la cinta en los diferentes emplazamientos en los que se sitúan. En el desplazamiento del conurbano a Buenos Aires tienen lugar las primeras entrevistas, que se caracterizan por su carácter intimista. En ellas los cartoneros se identifican y explican tanto el tiempo que dura su actividad como las causas que les llevaron a tomar la decisión y los motivos por los que continúan llevándola a cabo. Todas sus respuestas se dirigen en la misma dirección, pues los personajes subrayan que cartonean por su condición de desocupados de larga duración, como consecuencia del cierre de las empresas y fábricas en las que

²⁴² Las categorías son utilizadas para organizar el conocimiento del mundo histórico representado y proporcionar una base para la organización de la estructura de la película (Véase Bordwell y Thompson, 1995: 114-116).

trabajaban. A su vez, justifican la continuidad de la actividad por sus responsabilidades familiares, en concreto por sus hijos. Del mismo modo, definen esta nueva ocupación como sinónimo de trabajo, que desempeñan ante la falta de oportunidades del sistema laboral argentino. Además, y ante la amenaza del cierre del tren blanco, defienden la continuidad de esta actividad. Los siguientes testimonios se reproducen en Buenos Aires, mientras los cartoneros trabajan. En ellos se subrayan los problemas que enfrentan, dado el agravamiento económico de la crisis, que se constata a través del incremento del número de cartoneros, de la competencia y de la pobreza que padecen. Estas declaraciones también marcan el perfil de los cartoneros, que alcanza a mujeres, niños y ancianos, así como al resurgimiento del fenómeno, lo que constata que la actividad cartonera no es coyuntural o consecuencia de la crisis, sino un agravamiento de la estructura social del país. Asimismo, se busca la ruptura del estereotipo del cartonero a través de la inclusión de la percepción que estos consideran que la sociedad tiene de ellos. La finalización del registro de la jornada de actividad cartonera es utilizada para que los entrevistados reiteren su defensa hacia esta ocupación, que proyectan como sinónimo de fuente de dignidad. Esta parte es utilizada para mostrar los aspectos más dramáticos de los personajes, pues responden a los momentos de mayor felicidad que han tenido y a sus planes de futuro, con los que se muestran esperanzados.

Esta organización del relato a través del viaje de ida y vuelta de los cartoneros del tren blanco condiciona parte de la temporalidad que se desarrolla en el documental, pues el trayecto condensa el tiempo del discurso de la cinta, una hora y media. Sin embargo, la historia que se proyecta hace hincapié en los saqueos que tuvieron lugar en el conurbano bonaerense el 18 de diciembre de 2001 y se recrea el estallido popular del 19 y 20. Estas inserciones sirven para asociar el auge de la actividad cartonera con dicho marco histórico a través de varios *flashbacks*. Unas movilizaciones y represión estatal que son representadas a través del montaje como “victoria” popular y consecuente derrota del neoliberalismo, modelo cuyo fin queda personificado en la renuncia de Fernando de la Rúa y la huida de este de la Casa Rosada en helicóptero.

La representación de un día en la vida de los cartoneros del tren blanco determina la función que cumple el espacio en el relato. Dicho viaje, físico pero también simbólico²⁴³, reproduce dos tipos de lugares públicos: emplazamientos en los que están

²⁴³ Este recorrido tenía como función exponer la brecha que existe entre los barrios precarios en los que habitan los cartoneros y el confort de la capital del país. De hecho, la mayoría de los pasajeros del tren blanco eran residentes del partido de San Martín, una de las zonas más pobres del conurbano bonaerense

presentes los cartoneros o ubicaciones en las que se producen los acontecimientos que forman parte de la cronología de la crisis. Así, la mayoría de las secuencias se registran en las calles de barrios de clase media de Buenos Aires durante la noche, mientras los cartoneros recogen residuos (19 secuencias, 58%). A los estos lugares le sigue el tren blanco como espacio más repetido en las imágenes (11 secuencias, 33%). Por su parte, las imágenes que reproducen el contexto histórico son minoritarias y se centran en focalizar barrios de clase baja del conurbano bonaerense (1 secuencia, 3%) y lugares característicos de la capital, como el Obelisco, la Avenida 9 de Julio o la Casa Rosada (2 secuencias, 6%). Una tipología y jerarquía de los lugares que vinculan a los cartoneros con el espacio público. Y una apuesta que niega la dimensión personal de los cartoneros, pues no se muestra ningún lugar relacionado con su ámbito privado e individual, composición espacial que transmite al espectador la idea de que estos personajes carecen de una vida más allá de la actividad que desempeñan. Del mismo modo, la proyección de los lugares emblemáticos de Buenos Aires rompen el simbolismo de progreso y democracia sobre los que estos espacios se sostenían, al quedar quebrados por las revueltas sociales que en ellos tienen lugar, por lo que las imágenes se encargan de resignificarlos como espacios de lucha popular.

Por su parte, el punto de vista que se desarrolla en el documental, el de los cartoneros, queda determinado a partir de los testimonios que se proyectan y del registro directo de las acciones que estos llevan a cabo, aunque las imágenes son tomadas por los realizadores. Esta visibilización se hace extensible a la voz narrativa que despliega el relato, por lo que ambos indicadores quedan patentes en los modos de representación documental dominantes: la modalidad de cine directo o de observación y la modalidad interactiva. La primera se refleja en el registro de la espera de los cartoneros del tren blanco y su traslado a la ciudad de Buenos Aires, con varias paradas en las que se muestra con detalle tanto la dimensión y número de personas que integran este colectivo, como las características especiales del tren y sus utensilios de trabajo. Del mismo modo, el estilo directo registra el modo de proceder de los cartoneros y las sensaciones que estos generan entre los habitantes y comerciantes de la ciudad. Para ello, se acompaña a los protagonistas del documental y se registran sus acciones, para lo

en 2001, ya que de los 315.791 habitantes que configuran su población activa 61.566 eran desocupados o con problemas de empleo. Esta tasa de desocupación se debió, en parte, a los efectos de la desindustrialización, pues entre las décadas de los años 40 y 70 se trató de una región económicamente en expansión. Esta próspera situación comenzó a descomponerse a partir de entonces por la implementación de las políticas neoliberales (Gorbán, 2006: 3).

que los realizadores del documental se valen de la cámara al hombro y numerosos *travellings*. Sin embargo, a la vez esta también se detiene, observa y muestra el comportamiento de otros cartoneros, desde las paradas que hacen para descansar hasta los juegos que realizan los niños. Para ello, se utilizan tanto planos generales, que recalcan las situaciones, como encuadres más cortos que subrayan detalles y refuerzan su significado. También es importante la función que cumple la música heterodiegética a la hora de proyectar las imágenes de registro directo de los cartoneros y, por tanto, la representación que se hace de este sujeto. Así, a la llegada de estos a Buenos Aires en el tren blanco se le superpone un extracto de una pieza de música clásica *El castillo viejo*, de la suite para piano *Cuadros para una exposición* de Modest Mussorgsky, que en este trabajo aparece en la versión orquestal de Maurice Ravel. Tal inserción funciona metafóricamente, dado el sentido de esta pieza, que es protagonizada por un trovador que toca música frente a un castillo de la Edad Media. Una relación entre la edificación y el personaje que en el documental hace referencia, través de la música, a la decadencia de Argentina, que queda personificada en las figuras de los cartoneros, sobre los que se yuxtapone la citada melodía en tono melancólico.

La modalidad interactiva, asimismo, es la utilizada para representar los testimonios de los cartoneros. Estos se registran a través de una serie de entrevistas, siendo interpelados en total 12 cartoneros, de los que se reproducen 52 apariciones con diálogo. Su representación contempla el binomio espacio-sujeto, que asocia a los cartoneros como trabajadores de la calle cuya actividad es la recogida de residuos susceptibles de ser reciclados. La toma de las imágenes, asimismo, se lleva a cabo cámara al hombro por parte del operador a través de primeros planos o grandes primeros planos, que subrayan la expresión de los sujetos que son entrevistados. Sin embargo, el cambio de un tamaño a otro se diferencia en función de la temática que abordan las entrevistas, giro que se utiliza para subrayar la dimensión dramática de tales temas. Así, los planos más abiertos se destinan a las declaraciones en torno a cuestiones de contexto, a las explicaciones sobre la actividad que llevan a cabo o a las causas y motivos por los que la desempeñan. Por el contrario, los primerísimos planos, que focalizan los rostros de los cartoneros y hacen hincapié en sus ojos, que son utilizados para proyectar las respuestas de estos en torno a las cuestiones más íntimas por las que son preguntados (como su definición del concepto felicidad o sus deseos de futuro). Una estrategia narrativa que humaniza sus figuras.

A su vez, las entrevistas se configuran como el soporte que determina el prototipo de cartonero que construye este trabajo: hombre, joven, emigrante, residente en el conurbano, desocupado de larga duración y con responsabilidades familiares. Estos son asociados a la coyuntura de crisis económica, tanto en lo que respecta a las causas que les llevaron a convertirse en cartoneros como en los motivos por los que continúan realizando esta actividad. Una figura estereotipada a tenor de los resultados de la aproximación a través del análisis narrativo de estos personajes, pues comparten rasgos físicos, sociológicos y psicológicos. Así, los cartoneros se constituyen como protagonistas de la narración, pues sus 12 integrantes entrevistados y 52 intervenciones constituyen el 75% de los 19 personajes con diálogo que aparecen en el relato y el 88% de las 59 apariciones del documental. Dentro de este grupo, los hombres cuentan con una representación mayor en comparación con sus pares mujeres. De hecho, son entrevistados 9 hombres y 3 mujeres (75% y 25%) y cada grupo cuenta con 42 y 11 intervenciones con diálogo (79% y 21%), respectivamente. En lo que respecta a su edad, el grupo de cartoneros que mayor representación tiene es el de los que suman entre 30 y 40 años (5 entrevistados, 29 intervenciones; 41,5% y 56%). En lo relativo a su nacionalidad, la mayoría son argentinos, aunque emigrantes del interior, a excepción de uno que señala proceder de Paraguay. La dimensión física de la representación de los cartoneros finaliza con su aspecto físico y vestuario, que coinciden: estos proyectan una imagen desaliñada, tanto en lo que respecta a la ropa que visten, informal y cómoda, dada la actividad física que realizan, como en lo relativo a su aspecto físico: morenos de piel y pelo, sin arreglar. No obstante, el documental utiliza este indicador para proyectar una imagen positiva de los sujetos. Así, las imágenes constatan las declaraciones de una cartonera, que asocia esta actividad como sinónimo de trabajo y fuente de dignidad buscada por sí mismos frente a la exclusión social que padecen. De ahí que asegure, como indicio de su identidad laboral restituida, que continúa preocupándose por su aspecto físico mientras la lleva a cabo. Unas declaraciones que las imágenes confirman al mostrar el rostro de la cartonera, que va maquillada y porta pendientes y colgantes, accesorios y comportamiento que rompen con el estereotipo que asocia a los cartoneros con personas que no trabajan porque no quieren y que son portadores de violencia, lo que promueve que sean rechazados.

Por su parte, la dimensión sociológica de los cartoneros queda definida a partir de las coincidencias que los entrevistados presentan en torno a las cuestiones relativas a sus relaciones familiares y situación económica. Así, cinco de los siete cartoneros de

mayor edad dicen tener que mantener a sus hijos y aparecen en calidad de cabeza de familias monoparentales. Del mismo modo, los cartoneros más jóvenes y los niños también argumentan que la familia es el motivo por el que llevan a cabo esta actividad, como fuente de ingresos para ayudar a sus progenitores. Una carga que, sin embargo, es proyectada de manera positiva, a través de la buena relación que dicen mantener los miembros de la unidad familiar, ya que aparece como principal fuente de momentos felices. Su nivel económico, extremadamente bajo, es mostrado en la mayoría de los testimonios como producto de una situación estructural. Así, la mayoría de los cartoneros adultos explica que la desocupación de larga duración le había llevado a ser cartoneros, y que previamente a esta actividad trabajaban en fábricas o en el sector servicios.

Finalmente, la dimensión psicológica de los protagonistas coincide a la hora de señalar las metas que los cartoneros persiguen, tener un empleo digno; su actitud y forma de expresarse, positiva en el grueso de los testimonios y con habilidades de comunicación limitadas; en no proyectar una ideología partidista y, en varios casos, en mostrar creencias religiosas.

El rol protagónico que desempeñan los testimonios de los cartoneros en este documental contrasta con el espacio que ocupa el material de archivo, pues este recurso queda subordinado a las declaraciones de los protagonistas. Las imágenes de televisión son las que más tiempo ocupan. Estas están presentes al inicio, en la mitad y al final del documental y representan los saqueos del 18 de diciembre y el estallido popular del 19 y 20. Cumplen dos funciones. La primera de ellas es informativa y se constata en las imágenes del comienzo del documental, que contextualizan la representación de los cartoneros y el momento de crisis económica y social. La segunda confirma el uso del material de archivo televisivo como un complemento a los testimonios, pues funcionan como elemento probatorio para subrayar la argumentación de los cartoneros. Esta función se aprecia principalmente en las imágenes de los saqueos y en la segunda vez que es proyectado el estallido popular del 19 y 20 de diciembre, pues ambos acontecimientos históricos se construyen como consecuencia del agravamiento de la situación económica que atravesaba el país, la cual es puesta de manifiesto en las declaraciones de los cartoneros. Así, el uso del material de archivo televisivo de carácter histórico es sensible a los testimonios que se proyectan y al montaje utilizado, que muestra tales imágenes como una “victoria” popular y una “derrota” del neoliberalismo. Una connotación “heroica” de los protagonistas de la revuelta popular que en el

documental se construye mediante un recurso concreto: la ralentización de las imágenes en las que aparecen los manifestantes, que refuerza dicha acción.

Del mismo modo, la música heterodiegética que se proyecta y superpone al material de archivo televisivo refuerza los significados que se otorgan al mundo histórico representado. Esta función hace que se generen varias metáforas auditivas. En concreto, los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 son proyectados a la vez que se superponen a ellos dos extractos de piezas de música clásica: el *Concierto para piano número 5 de Bethoveen* y los *Xerxes* de Handel. La pieza de Bethoveen pertenece a su periodo heroico, que coincide con el desarrollo de su incipiente sordera, acontecimiento que le motivó a llevar a cabo piezas que connotan lucha y heroicidad. En este caso, la melodía es superpuesta a unos acontecimientos a los que se asocian tales significados: las movilizaciones populares que tuvieron lugar el 19 y 20 de diciembre de 2001, con las que comienza el relato. La pieza de Handel, por el contrario, es una obra de carácter satírico. Un discurso mordaz y censor, crítico, que también se proyecta sobre las imágenes del cacerolazo y del estallido popular. Sin embargo, esta melodía es utilizada para representar metafóricamente las consecuencias que dejó la represión estatal sobre tal levantamiento popular. Dicha violencia es interpretada también a partir de fotografías fijas a las que se aplica un zoom lento, con detalles de las víctimas del estallido: fallecidos, heridos y detenidos. Pero, fundamentalmente, a través del helicóptero con el que Fernando de la Rúa abandonó la Casa Rosada, personificando mediante su imagen la responsabilidad del modelo que este representaba en tales hechos. Un montaje de imágenes que vuelve a confirmar las argumentaciones de los cartoneros.

En paralelo, el material de archivo que se utiliza en este documental también se proyecta a través del sonido de la radio. Cumple dos funciones principales. La primera es meramente informativa y se reproduce al inicio del documental. La misma se lleva a cabo a través de la superposición, previa a los títulos de crédito del documental e intertítulos explicativos del contexto económico argentino, del sonido de un programa informativo en el que se anuncia la intensificación de la crisis social, que se justifica en las acciones de protestas de otros movimientos que surgen como oposición al neoliberalismo, como los piqueteros. La segunda de las funciones es irónica y se proyecta a través de una cuña publicitaria en la que se asocia el tren como medio de transporte placentero. Una connotación que se resignifica en el caso de los cartoneros,

sobre cuyas imágenes es superpuesto el audio del anuncio, ya que para ellos el tren es un medio con el que acceder a una fuente de ingresos, no de ocio.

La última tipología del material de archivo presente en el documental son los extractos de periódico. Estos se proyectan a nivel diegético, solo aparecen en una ocasión en el documental y ejercen una función informativa. Así, la cámara registra el titular de uno de los diarios que recoge un cartonero de la basura, que corresponde al periódico *La Nación*, en el que puede leerse “El ajuste sumó apoyo político tras una caótica jornada financiera”. Una decisión política del gobierno de la Alianza que pone en contexto las imágenes que se reproducen.

C) *Caballos en la ciudad*

Este documental registra las historias de vida de varios cartoneros de Villa Jardín (Lanús, Buenos Aires) que diariamente se trasladan a la capital del país a recoger desechos con sus carros movidos por caballos. Tal interpretación se desarrolla en el marco del conflicto en el que está envuelto el colectivo que integran, pues la continuidad de la actividad de este tipo de cartoneros se ve amenazada, al estar prohibido circular por la ciudad con vehículos a tracción animal.

Los 14 temas que componen el film se encargan de definir la actividad cartonera. Así, la organización de este trabajo aparece en un total de 25 ocasiones (38%). Dentro de esta categoría se incluye la relación que los cartoneros mantienen con sus caballos, los tipos de materiales que recogen y la organización interna de la actividad. Le sigue la problemática del trabajo infantil (6 apariciones, 9%), así como la familia (5 apariciones, 8%). La pobreza y la desocupación son los siguientes aspectos con mayor representación en el documental (4 apariciones, 6%). A continuación se sitúan el perfil de los cartoneros y el apoyo mostrado por otras clases sociales (3 apariciones, 5%). La prohibición de cartonear y la corrupción policial aparecen después (2 apariciones, 3%). En último lugar se sitúan la solidaridad entre los cartoneros, el auge del colectivo, la delincuencia y el desenlace del conflicto a su favor (1 aparición, 2%).

La cinta presenta una estructura narrativa cuyo argumento aparece dividido en ocho partes, segmentos que están constituidos a través del registro directo de las actividades de los cartoneros y de imágenes de archivo. El primer recurso se utiliza para proyectar las historias de vida de los protagonistas. El segundo aparece como separador de cada una de estas divisiones y en él se desarrolla el conflicto que amenaza la continuidad de la actividad que mantiene económicamente a los personajes. En este

sentido, la primera parte del documental (secuencias 1-3) funciona para introducirlos. Esta presentación se realiza a través de una estetización de los cartoneros, que son comparados con obras de arte. A su vez, se registra su viaje del conurbano bonaerense al centro de la ciudad en busca de residuos, imágenes que denuncian su condición de excluidos. La segunda (secuencias 4-7) y tercera parte (secuencias 9-15) reproducen la jornada de trabajo de tres de los protagonistas. Para ello, se registra su llegada a la ciudad a través del Puente Uruburu, la organización que llevan de esta actividad y su regreso al conurbano a través del mismo emplazamiento. Estas imágenes constatan el auge del fenómeno cartonero durante la crisis, pero no se asocia su nacimiento a tal coyuntura pues, como se desprende de las declaraciones de uno de los personajes, es una actividad de larga data en el país. La representación de los otros personajes, niños, pone de manifiesto el alcance de esta problemática. En concreto, a través del trabajo infantil se critica la situación de abandono de estos menores, ya que son depositarios de la violencia callejera y están sin escolarizar. La cuarta (secuencias 16-21) y quinta (secuencias 22-26) de las partes proyectan las funciones de la actividad cartonera, al mostrar la villa en la que viven los personajes y la rentabilidad que obtienen de los residuos, que les permite mantener a sus familias. El desplazamiento a su lugar de residencia fomenta la perspectiva subjetiva y humanizada de los cartoneros. Es el caso de uno de los niños, que aparece representado jugando con otros menores, decisión con la que se constata que, a pesar del trabajo que realiza el personaje, este continúa siendo un niño. En el caso del adulto, la cámara se traslada con él al veterinario, pues muestra su preocupación por la salud de su yegua. Un desplazamiento que es utilizado para que el personaje exponga las funciones que cumple la actividad cartonera, ya que a través de ella sostiene a su familia. El sexto (secuencias 27-33) y séptimo extracto (secuencias 34-41) presentan a los tres protagonistas restantes: una pareja de cartoneros jóvenes con dos niños pequeños y una madre soltera, también con hijos a su cargo. En estos casos, de nuevo, se registra su llegada a Buenos Aires a través del Puente Uruburu, se sigue a los personajes durante un día de trabajo y se muestra su partida mediante la misma ubicación. Al igual que con los testimonios anteriores, se hace hincapié en las características de la actividad cartonera y en el perfil de los protagonistas. Sin embargo, en estas partes la narración pone el foco en los problemas que explícitamente los cartoneros reconocen que padecen. Estos tienen al Estado como protagonista, ya sea a través de la prohibición de circular por la ciudad con caballos o por la extorsión que sufren de la policía, que les amenaza con robarles los objetos que acumulan. El último

de los segmentos (secuencias 42-45) da sentido visual a la actividad de los cartoneros, ya que en él se proyectan sus utilidades a través del registro de los lugares de venta y reciclaje de los residuos que estos recogen.

El material de archivo con el que se construye el conflicto de los cartoneros está compuesto por imágenes de televisión. Las mismas se inician con la reproducción de una protesta de cartoneros en el Puente de La Noria contra la prohibición de las autoridades de la ciudad de realizar su actividad en este espacio. Así, las imágenes muestran la protesta en general sobre el puente cortado y declaraciones a favor de los integrantes de este colectivo, que justifican la actividad como única fuente de ingresos para sí mismos y sus familias. Tras ello tiene lugar la presentación de las fuerzas de seguridad del estado, que actúan a través de la represión, primero mediante su llegada al lugar y establecimiento en él, y luego a través de la detención y violencia que desatan a los manifestantes. Un conflicto entre cartoneros y policía que se salda con el levantamiento del puente por parte de los cartoneros, pues estos logran llegar a un acuerdo con las autoridades de la ciudad.

En el plano de las acciones, los cartoneros ejercen el rol de sujetos, dada la resolución del conflicto que mantienen con el Estado, del que salen beneficiados tras llevar a cabo una acción de resistencia. En paralelo, estos personajes son los que mayor número de intervenciones con diálogo concentran, lo que cuantitativamente les convierte en protagonistas del relato. De hecho, su presencia en el documental resulta hegemónica, pues constituyen 6 de los 9 personajes que tienen diálogo en pantalla (67%) y suman 34 apariciones con diálogo (91%). En lo que respecta a su análisis narrativo como personajes, estos presentan una dimensión física caracterizada por su media de edad baja, aunque indeterminada, ya que dos de los protagonistas son niños y el resto, adultos jóvenes. En lo relativo al sexo de los sujetos, la representación que de ellos se hace es eminentemente masculina, pues los hombres constituyen 4 de los 6 personajes protagonistas (67% frente a 33%) y su número de apariciones, 24 (77%), también es mayor que el de las mujeres, 7 (23%). En lo que sí coinciden es en su aspecto físico y vestuario. Así, los cartoneros hombres presentan tez y pelo morenos, corto en este último caso, y rostros naturales y afeitados, en el caso de los adultos. Las cartoneras del documental, por su parte, también son de piel morena y pelo corto, con rostros presentados de manera natural, sin maquillaje ni adornos. Por último, en lo relativo a su forma de vestir, la totalidad de los protagonistas del documental visten con ropa de verano y de manera informal. Un “uniforme” compuesto por camisetas de

manga corta y pantalones igualmente cortos, al que se suman otros accesorios directamente relacionados con la actividad que estos realizan, como gorras y sombreros.

La dimensión sociológica vuelve a establecer una serie de categorías comunes en todos los protagonistas del documental. Así, los cartoneros presentan un nivel económico y cultural bajos, como se aprecia a través de la situación de los protagonistas más jóvenes, que reconocen haber abandonado los estudios por realizar esta actividad. Esta decisión, argumentan, es justificada por motivos familiares, ya que los ingresos de la recogida de residuos les permite mantener a sus seres más próximos. De hecho, esta institución es representada de manera positiva pues las imágenes aluden a la unidad familiar que presentan los cartoneros. A su vez, este colectivo es descrito como un conjunto de individuos organizado, en el que prevalece la unidad y la solidaridad.

Por su parte, la dimensión psicológica proyecta una meta común para los cartoneros, pues estos aspiran a seguir realizando su actividad con sus caballos, hacia los que todos los protagonistas subrayan su apego. Tal propósito es superado al levantarse la prohibición existente en la ciudad de conducir con vehículos de tracción animal, que se constituye como uno de los conflictos de los cartoneros, al igual que la violencia a la que están expuestos o las extorsiones a las que les somete la policía. En paralelo, los cartoneros no muestran su ideología o creencias durante la narración. Por último, es significativa la actitud que muestran pues son contruidos como personajes que desprenden buen humor y una actitud optimista ante la situación que atraviesan.

El plano de las acciones se completa con el rol de ayudante, que es ejercido por un cura de Villa Lugano que acompaña a los cartoneros durante el corte del puente de las imágenes de archivo. Una presencia que proyecta al personaje como el único apoyo, estatal y privado, con el que cuentan los cartoneros. Asimismo, el esquema actancial se compleja con la presencia del actor que ejerce como oponente de los sujetos: los policías a los que se enfrentan durante la manifestación y a los que aluden en sus testimonios como responsables de las coacciones y presiones que recaen sobre los cartoneros, que personifican al Estado.

En lo que respecta al espacio narrativo, el documental plantea una representación de este indicador binaria y opuesta. Así, la cinta establece dos universos espaciales: de un lado Villa Jardín (14 apariciones, 33%), el lugar de residencia de los cartoneros y, por otro, la ciudad de Buenos Aires (16 apariciones, 36%), el lugar en el que alcanzan sus aspiraciones. Del mismo modo, el Puente Alsina (11 apariciones,

26%) se configura como emplazamiento de transición entre ambos universos, que muestra a los cartoneros como excluidos de la sociedad a la que intentan acceder.

Por su parte, la temporalidad del documental queda limitada a la hora y media durante la que se extiende la cinta, el tiempo fílmico del relato, así como a la presentación lineal de los acontecimientos, tanto en lo relativo a las historias de vida de los cartoneros, como al desarrollo del conflicto que tiene lugar en el material de archivo. Estas imágenes también son utilizadas para llevar a cabo la única repetición que se produce en el documental, frecuencia temporal que está protagonizada por las imágenes de la represión policial a las protestas de los cartoneros en el puente de La Noria. Asimismo, este material de archivo es presentado en blanco y negro, decisión con la que se establece una ruptura temporal entre los acontecimientos que en ellas se narran y los relatos individuales de los cartoneros.

La dimensión narrativa del documental finaliza con las particularidades relativas al modo y a la voz utilizados en este trabajo. En él se hace hincapié en focalizar el punto de vista de este actor social, visual aunque las imágenes no sean registradas por ellos, y testimonial. Lo mismo sucede a nivel narrativo, pues son los cartoneros, a través del registro de sus acciones, quienes dan continuidad espacio-temporal al documental. Asimismo, la inclusión en *off* de las declaraciones que componen sus testimonios superpuestas a estas imágenes refuerza esta narración a cargo de los sujetos protagonistas de la cinta.

Estos dos últimos indicadores avanzan la modalidad en la que se registran las imágenes: observacional. El mismo, caracterizado por la actitud de la realizadora de mostrarse como testigo de lo que tiene lugar frente a la cámara, es el encargado de construir las historias de vida que componen el documental. Para ello, se opta por registrar sus acciones a través de largos *travellings* y planos generales, en aquellas acciones que tienen lugar en movimiento, y se proyectan planos cortos cuando los protagonistas del documental permanecen quietos. Esta apuesta por el cine directo se mantiene a la hora de construir el perfil de los sujetos del relato, pues el documental inserta heterodiegéticamente sus testimonios a las imágenes en las que desarrollan las acciones. A su vez, en lo que respecta al tratamiento estético de los personajes a través del registro directo, el mismo destaca por una caracterización que connota su debilidad como actor social. Esta situación se plantea tanto a través del encuadre, como de la puesta en escena o el montaje. Así, la llegada a Buenos Aires de los cartoneros sobre sus carros tirados por sus caballos condensa la exclusión social que padecen. En

concreto, el documental utiliza un plano general picado sobre el Puente Uriburu mientras los cartoneros lo atraviesan, una imagen en la que los personajes quedan reducidos a proporciones diminutas y son proyectados como individuos insignificantes. La misma situación al margen es proyectada mientras uno de los niños cartoneros relata cómo le han robado el caballo, hecho que condiciona la continuidad de su trabajo pero, especialmente, la exposición a la violencia de los menores que trabajan en la calle. Para ello, el documental proyecta el rostro del cartonero a través de un primer plano picado, en el que se enfatiza su expresión e, indirectamente, el ángulo de la cámara denuncia la situación que el menor narra²⁴⁴. Del mismo modo, el documental también aprovecha para poner en relieve, a través del montaje, las condiciones de abandono de los cartoneros. Lo hace mediante la inserción de una serie de intertítulos que separan cada una de las partes en las que se divide el documental. Los mismos ejercen como dispositivo de crítica, pues en ellos se encuentran dibujados, con trazos infantiles, los distintos mundos en los que se mueven los cartoneros. En concreto, las imágenes reproducen a la izquierda el partido de Lanús donde se encuentra ubicada la villa en la que viven, a la derecha la ciudad de Buenos Aires y ambos espacios atravesados por el Riachuelo, que cruzan diariamente a través del Puente Uriburu. Así, se deja claro que los cartoneros forman parte de la periferia, ya que el centro es ocupado por la ciudad, lugar al que acuden en calidad de intrusos²⁴⁵.

Además, las imágenes registradas en estilo directo sirven para contradecir los argumentos de los cartoneros, lo que hace que su imagen de excluidos quede reforzada. Esta ironía del montaje está presente cuando uno de los cartoneros explica la solidaridad que existe entre ellos y, acto seguido, se pincha una de las ruedas de su carro, momento en el que ningún cartonero acude a ayudarlo, contrariamente a lo que él expone en sus declaraciones. Estas contradicciones también se extienden a la percepción que la sociedad residente en la ciudad tiene de los cartoneros. Así, el mismo cartonero asegura que es conocido por los vecinos, que le aceptan y le ayudan en su actividad diaria. Un

²⁴⁴ Esta representación de los cartoneros se construye a partir de las metáforas visuales de correlación LOS OBJETOS CONTROLADOS ESTÁN ABAJO y LO POCO IMPORTANTE ES POCO VOLUMINOSO. La primera se configura con el uso de un plano picado de los cartoneros desde el Puente Uriburu cuando estos acceden a Buenos Aires. El mecanismo les otorga una orientación espacial negativa, ya que esta señala de manera implícita la carencia de control que estos sujetos tienen sobre su vida. Idéntica condición constata la segunda metáfora, esta vez solo en el primer caso, que asocia el tamaño de los sujetos y el valor que supone su interacción con ellos, en este caso insignificante, ya que aparecen reducidos.

²⁴⁵ Esta construcción, nuevamente, se lleva a cabo de manera metafórica. En esta ocasión se reproduce la metáfora de correlación visual LO PERIFÉRICO ES POCO IMPORTANTE, que asocia la posición geográfica de estos con la falta de acceso o control sobre los objetos o situaciones que se les presentan.

relato que nuevamente las imágenes contradicen, al mostrar cómo sus hijos no reciben nada de unos vecinos a los que llaman a la puerta. Pero, sobre todo, las imágenes niegan esta afirmación a través de importantes planos de calles repletas de viviendas con rejas en ventanas y puertas, que reproducen el espacio por el que circulan los cartoneros como si fueran los pasillos de una cárcel²⁴⁶.

Estos rasgos confirman el alto contenido retórico del documental, pues los diferentes tropos –metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía– están presentes de principio a fin del relato. De hecho, la representación comienza con la yuxtaposición de varias imágenes en las que se combinan una fotografía en detalle relacionada con los cartoneros y una instantánea de una obra de arte. Estas imágenes de cuadros reproducen, en su mayoría, obras de artistas contemporáneos como Antoni Tapies, el dadaísta Kurt Schwitters o los creadores de instalaciones visuales Jean Claude y Christo, aunque también son proyectados detalles de obras de mayor recorrido histórico²⁴⁷. Una composición en el documental que reproduce dos metáforas: SIMILITUD ES PROXIMIDAD y SIMILITUD ES ALIENACIÓN. La primera se configura a partir de la yuxtaposición de planos. La segunda surge de la agrupación de los elementos que contienen las imágenes, pues presentan características parecidas, como la forma, color o tejidos. Estas metáforas, a su vez, ejercen varias funciones. De un lado, establecen una relación entre el arte y la actividad cartonera, pues comparan ambas actividades estéticamente. El símil dignifica el trabajo de los cartoneros y lo pone al mismo nivel que las obras de arte que se muestran, la mayoría confeccionadas a partir de materiales reciclados, idéntica función que ejercen los cartoneros. Del mismo modo, las obras reflejadas en pantalla pertenecen a artistas de clara intervención política, por lo que se vinculan a la coyuntura de crisis en Argentina, criticando la misma. No obstante, la presencia de los cartoneros y de algunos cuadros que cuentan con varios siglos de historia, también se encargan de mostrar la larga data que registra esta problemática social en el país. Esta situación establece la tercera función, como es la denuncia de la

²⁴⁶ En concreto, las imágenes proyectan la metáfora visual de correlación LAS RELACIONES SON RECINTOS, que utiliza la puesta en escena para mostrar el recorrido de trabajo de los cartoneros. En las imágenes, las calles de Buenos Aires simulan los pasillos de una cárcel, dada la abultada presencia de rejas en las viviendas y comercios que aparecen en el relato. Unos dispositivos que vinculan a los sujetos del documental con la crisis de inseguridad, dada la desconfianza que estos despiertan entre los habitantes de la ciudad.

²⁴⁷ Las obras a las que se hace referencia son: “Deux couvertures remplies de paille” (Antoni Tapies), “Armazón cubierto” (Antoni Tapies), “Boite en carton depliee” (Antoni Tapies), “Cuatro cordeles” (Antoni Tapies), “Marc y sac”, (Antoni Tapies), “Las tentaciones de San Antonio (El Bosco), “Oil Drums” (Jean Claude y Christo), “Merz Picture With Candle” (Kurt Schwitters) y “Cartó, fustes y draps” (Antoni Tapies).

situación que atraviesan los integrantes más vulnerables de este colectivo. La misma se observa a través del cuadro de El Bosco *Las tentaciones de San Antonio* que reproduce los pies de un patinador sobre hielo y, en la yuxtaposición de la imagen siguiente, un plano con los pies de un cartonero. Para conocer el significado de esta sinécdoque hay acceder a la simbología de la obra de este artista. En ella la presencia del hielo bajo los pies del patinador indica fragilidad, ya que este se encuentra sobre una superficie que tiene falsa capacidad de sustentación, la cual puede romperse en cualquier momento (Peñalver, 1999). Una condición de vulnerabilidad que se traslada a la imagen que representa al cartonero y que cobrará total sentido después, cuando se conozca que los pies pertenecen a un niño.

En paralelo, el espacio que se representa en el documental también se construye a base de metáforas, las cuales vuelven a servir al documental, a través de la puesta en escena, para establecer varias conclusiones en torno a la crisis de 2001. La primera de ellas se lleva a cabo a través de la metonimia EL LUGAR POR EL ACONTECIMIENTO, pues las imágenes que el relato se encarga de proyectar en la pantalla transmiten al espectador el paisaje del ajuste neoliberal, el cual se traduce en desindustrialización, desempleo y pobreza. Para ello, se muestra el recorrido de los cartoneros desde la villa de Lanús hasta Buenos Aires, pasando –y parándose– por la Fábrica Militar de Aceros en avanzado estado de abandono y mostrando las consecuencias de la falta de dinamismo de la industria nacional a través de uno de los materiales a los que inexorablemente se asocia esta actividad económica: el hierro, oxidado, que compone parte del Puente Uruburu. Esta infraestructura protagoniza la metáfora visual LAS CIRCUNSTANCIAS SON LUGARES, pues la imagen del puente convierte a ese lugar en la conexión entre la sociedad de extrema pobreza que representan los cartoneros, excluida de los procesos productivos y segregada espacialmente; y la ciudad que habitan otras clases sociales: un lugar con menos pobreza y al que se les intenta vedar el acceso.

Finalmente, el material de archivo cumple varias funciones y presenta algunas características que subrayan el contenido alegórico del documental. La primera de ellas es informativa, ya que plantean de manera gráfica el conflicto que mantienen los cartoneros. En paralelo, estas imágenes sirven al film para posicionarse a favor de los cartoneros, decisión que se observa tanto en el momento en que cada fragmento es insertando, pues refuerza la hipótesis planteada en la secuencia inmediatamente anterior; como en el planteamiento dramático de la narración de las mismas: lineal y con un desenlace a favor de los sujetos del documental, a quienes se les permite continuar

con su actividad dada la presión que han llevado a cabo para defender su derecho al trabajo. Del mismo modo, el material de archivo reproduce una crítica de la realidad, sobre todo de la represión. Estas funciones se repiten en dos extractos consecutivos, son reproducidas a cámara lenta y sirven para contrastar la dignidad del trabajo cartonero con la violencia estatal que recibían las personas que ejercían esta actividad.

4.3. SÍNTESIS

Todo documental elabora un relato propio y singular sobre la realidad histórica que representa. Sin embargo, el análisis de las películas que constituyen este epígrafe ha permitido constatar que las representaciones que el cine documental argentino fabricó sobre los cartoneros son las que más coincidencias presentan a la hora de reconstruir a los actores sociales que protagonizaron la crisis de 2001. Estas imágenes similares promueven la elaboración de un discurso que, si bien no es homogéneo, sí cuenta con muchos puntos en común. Tales semejanzas se observan tanto desde el punto de vista temático y conceptual, como estructural y formal. Y se explican a partir del perfil de espectadores que consumieron los documentales.

Una primera coincidencia es la relativa a la aproximación que se lleva a cabo de los cartoneros a través de la recreación de un caso concreto, cuyas conclusiones no son extensibles al resto. Esta focalización trae consigo que el contexto de crisis en el que se ven sumergidos los protagonistas quede subordinado a la narración de su experiencia, por lo que no se tienen en cuenta factores como las causas y evolución de la crisis, quiénes fueron sus responsables o quiénes resultaron beneficiados con ella. Por el contrario, las cintas apuestan por representar a los depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo, reconstrucción de los cartoneros que se lleva a cabo en el momento presente a la elaboración de los documentales y anclaje que se produce en el punto más álgido de la crisis: los años 2001 y 2002. En concreto, se hace hincapié en proyectar la imagen de la actividad cartonera como signo de la identidad laboral restituida de las personas que la realizan. Así, se recalca que los cartoneros son ex trabajadores de larga duración que, ante la falta de oportunidades laborales, hacen de la recolección informal un método de subsistencia. Para ello, se recrea un perfil nítido de ellos (hombres, de mediana edad, argentinos-inmigrantes del interior y víctimas de la desocupación, pues antes trabajaban en la industria, construcción y el comercio). Pero, sobre todo, se les humaniza apelando a las motivaciones que les llevaron a iniciar esa actividad, mostrándolos como personas con responsabilidades familiares a su cargo, a

los que no les queda otra alternativa para generar ingresos y poder mantenerlos. A su vez, esta representación genera una imagen del Estado como figura inactiva que es incapaz de satisfacer sus necesidades y los trata violentamente, crítica implícita del neoliberalismo como modelo excluyente que perjudicó a la mayoría de la sociedad, porque los cartoneros representaban a ese grueso de los estratos populares más perjudicados por la pobreza. No obstante, se deja claro que la actividad cartonera existía previamente a la crisis, aunque a partir de dicha coyuntura creció, por lo que se produce una resignificación de la clásica figura del “ciruja”.

Esta restitución de su identidad laboral proyecta a los cartoneros como trabajadores, y el oficio que realizan, como fuente de dignidad. De este modo, las películas analizadas muestran la recolección de desechos como algo positivo. Esta representación se elabora mostrando con detalle las distintas acciones que configuran la actividad cartonera, desde su modo de organización (salida de sus domicilios, recorrido en tren, llegada a la urbe, y actividad en la ciudad), instrumentos que utilizan (carros tirados por caballos o carretillas llevadas por ellos mismos), relaciones de confianza que generan (con los porteros de las zonas que visitan y sus vecinos) y, fundamentalmente, mediante los beneficios que obtienen (ingresos para seguir adelante en unos casos, cooperativismo en otros). En paralelo, el traslado desde la periferia a Buenos Aires, como símbolo del capitalismo y el bienestar, proyecta a los cartoneros, en tanto a habitantes foráneos, como figuras excluidas por el sistema, por lo que los documentales trabajan para resignificar el espacio público en el que se mueven y que este los incluya. Para ello, se valen de la estigmatización histórica del “villero”²⁴⁸ y llevan a cabo una ruptura del estereotipo negativo construido por el discurso de los medios de comunicación contemporáneos²⁴⁹. Tal representación se canaliza a través de la construcción de una alteridad positiva, en la que si bien no son proyectados como pares de la clase media porteña, los cartoneros sí son escenificados como personas que padecen los mismos problemas que podrían tener los ciudadanos de esta urbe, por lo

²⁴⁸ Ratier (1985) equipara la figura del “villero” a la del “cabecita negra” pues, a pesar de haber surgido en distintos momentos de la historia de Argentina, considera que son personas sociológicamente iguales. En ambos casos, afirma que son así denominados por su condición de inmigrantes del interior del país. Sin embargo, para este autor el “villero” ya no representaba una amenaza para las élites minoritarias, dada la pérdida de poder adquisitivo y la situación de marginalidad experimentadas por este estrato social desde la caída de Perón. Por el contrario, critica que pasaron a padecer las políticas de erradicación de las villas y a ser negados por medio de la violencia estatal.

²⁴⁹ Estos no reflejaban al cartonero como trabajador participante del proceso productivo de recuperación de la basura, sino como “deambulador” de los espacios urbanos que debía ser “contenido, controlado y expulsado” (Biancardi, 2009).

que merecen “trabajar” y ser incluidos en ella.

Estas imágenes coincidentes son elaboradas a partir de un discurso filmico con muchas similitudes. A nivel estructural, los documentales proyectan a los cartoneros a partir del conflicto que atraviesan. Este problema pasa por la puesta en marcha de una cooperativa para mejorar su situación, las resistencia que mantienen para que el medio de transporte que les permite realizar su actividad continúe o las protestas que llevan a cabo para que no se prohíba la tracción animal en la ciudad, lo que afectaría a los cartoneros que trabajan con carros a caballo. Unas acciones de oposición al sistema que los configura como sujetos de los relatos, que se mueven en busca de la consecución de un objetivo, el cual consiguen o cuyo final se plantea como esperanzador y, por tanto, factible de materializarse. En el lado opuesto del esquema es mostrada la policía que, en calidad de representante del Estado, ejerce el rol de oponente, actuando para que los cartoneros no obtengan su propósito, pero cuyas acciones no llevan a buen término. De igual modo, para que los protagonistas obtengan su objetivo se suele incorporar la figura del ayudante, personificado en algunos sacerdotes y monjas que representan a una minoría religiosa asociada a la Teología de la Liberación. Esta inclusión sirve para constatar la soledad y situación de exclusión social que vivían los protagonistas. Por su parte, la representación cinematográfica que se lleva a cabo se caracteriza por primar el registro directo de las acciones de los sujetos y de los ayudantes, fundamentalmente a través de la cámara en mano y del uso de *travellings*. Junto a este modo de representación documental también tiene protagonismo el estilo interactivo que, mediante numerosas entrevistas obtiene los testimonios de los protagonistas, lo que les da voz y dota de visibilidad, por un lado, y permite proyectar su subjetividad, sus sentimientos y emociones sobre la práctica cartonera y el universo que la compone, por otro. De hecho, estos testimonios se registran a través de primeros y primerísimos planos, reflejando la expresión de sus rostros y facilitando la llegada de los mensajes que transmiten a los receptores. En paralelo, también es frecuente que se construya a los cartoneros a través de recursos retóricos, que se elaboran mediante metáforas, metonimias, sinécdoques e ironías, tanto visuales como auditivas. Para ello se hace uso de la puesta en escena, el encuadre, el movimiento de la cámara o el montaje. Una variedad de tropos que son utilizados para representar a los cartoneros tanto como depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo, por lo que se subraya su exclusión social y alteridad en relación a los que sí forman parte del sistema; como para estilizarlos y llevarlos a comparar con el arte, tanto sus figuras como la actividad que

realizan. Por el contrario, se refuerza la imagen negativa de la policía (y por extensión del Estado) a través del uso del material de archivo o de las alusiones que de ella hacen los personajes, lo que lleva a este recurso filmico a funcionar de manera subordinada y a este actor, a no ser visible y quedar silenciado.

Estas imágenes comunes convierten a los documentales analizados en relatos de denuncia que defienden la actividad cartonera y buscan generar empatía en el público a propósito de la realidad que representan. Huir de su negación e invisibilidad. También conmover y promover la aceptación de su actividad a través de la contemplación en la gran pantalla. Este objetivo se constata a partir del análisis de su circuito de exhibición, pues si bien estos documentales se proyectaron en cines ubicados en el epicentro de la industria cultural porteña, a los que acudían adultos jóvenes de nivel socioeconómico medio-alto, más sensibles a aceptar a los cartoneros; también lo hicieron en el barrio de clase media-alta y alta de Recoleta, lo que supuso que estos relatos fueran consumidos por espectadores de mayor edad y más conservadores, reacios a comprender a este actor social, en tanto representantes de la minoría que ostenta el poder²⁵⁰.

²⁵⁰ Los consumidores de cine en Argentina reconocen acudir a las salas que les son más próximas a sus domicilios (Sinca, 2014). De ahí que se deban tener en cuenta, adicionalmente, las características culturales e ideológicas de los habitantes de Recoleta.

4. LAS ASAMBLEAS POPULARES. DEL ‘QUE SE VAYAN TODOS’ AL OCASO DE LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE LA CLASE MEDIA

4.1.- LOS HECHOS

“No me siento representado por ninguna organización política, por eso estoy en la asamblea”²⁵¹

Las asambleas populares que emergieron a raíz de las movilizaciones del 19 y 20 de diciembre de 2001 se caracterizaron por su carácter espontáneo (Almeyra, 2004: 167) y por el protagonismo que en ellas desempeñó la clase media argentina (Pereyra, 2003: 149). Esta presencia supuso un giro notable en la protesta social nacional, así como en las experiencias de resistencia previas, que hasta ese momento habían correspondido a los sectores más golpeados por la coyuntura económica, que representaban piqueteros, cartoneros o trabajadores de fábricas recuperadas. Como ya se ha visto, las protestas tuvieron como catalizador el estado de sitio interpuesto por el presidente de la Nación, que buscaba frenar el clima de inestabilidad que se había acumulado como consecuencia del agravamiento de la situación económica y social. Sin embargo, no fue el único motivo que llevó al pueblo a movilizarse, como se desprende de la consigna que aunó a los manifestantes: “¡Que se vayan todos, que no quede ni uno solo! (QSVT)”²⁵². El lema que coreaban las multitudes en medio del ruido de sus cacerolas iba dirigido contra el sistema político argentino²⁵³ y confirmaba el divorcio entre este y la sociedad civil, ya que sintetizaba “el hartazgo de la ciudadanía con políticos que han convertido a la actividad política tradicional en un mero recurso para perpetuarse en los cargos gubernamentales, para acumular poder y riqueza personal” (Di Marco, 2003: 21).

Esta ruptura en términos de representación funcionó como acicate para la emergencia de las asambleas populares. En concreto, estas consistieron en “fenómenos no organizados en donde confluían ciudadanos que, sin unificar sus reclamos, coincidían en el destinatario de sus protestas, el Estado” (Monge, 2008: 80). Asimismo, estas experiencias tuvieron como origen las protestas de finales de 2001 y la mayoría de ellas se concentraron en Buenos Aires, donde las movilizaciones registraron una mayor intensidad. Unos rasgos que convierten a las asambleas populares en “las legítimas herederas de las jornadas de diciembre” (Svampa, 2003: 2).

²⁵¹ *Colegiales, asamblea popular* (2006).

²⁵² Un amplio análisis del término y de las causas que lo generaron queda recogido en *La democracia en cuestión. Caracterizaciones de la “crisis de representación”* (González y Salanueva, 2006: 39-43). Por su parte, en *Crisis política y conflicto social en Argentina: Alcances y límites de un tipo de participación política no convencional* (Muñoz, M.A; 2009) se analiza la instrumentalización de la consigna.

²⁵³ Esta crisis de representatividad ya se había manifestado en la desafección hacia el sistema político en las elecciones legislativas de octubre de 2001 (Véase: Velasco, 2001).

Sin embargo, en las asambleas populares se observan rasgos históricos de otras expresiones de organización vecinal (Almeyra, 2004: 175). Es el caso de los clubes barriales, los clubes políticos y las sociedades de fomento que se desarrollaron en Argentina a partir de las primeras décadas del siglo XX, por un lado, y de las ollas populares que tuvieron lugar a partir de la década de los años 80, a los que se sumaron los comedores populares organizados por vecinos durante la década siguiente, por otro. Estas movilizaciones barriales se dieron en el contexto de un largo pasado argentino de luchas y demandas en las áreas urbanas populares, país cuya historia urbana registra una tradición de acudir a redes de solidaridad familiar, de parentesco y de vecindario.

No obstante, a pesar de esta herencia histórica, las asambleas populares se constituyeron como un actor social genuino y diferenciable, tanto de otras formas de organización barrial como de los actores sociales que protagonizaron las resistencias a la crisis de 2001, como se aprecia si se recorren las principales características que las definieron²⁵⁴. La principal de estas fue su constitución como movimiento autónomo, distanciado de los sistemas de representación tradicionales. Para ello, utilizaron una metodología de trabajo que pretendía integrar a todos los miembros de la organización por igual, basado en la horizontalidad y en la democracia directa. Esta voluntad se corrobora a la hora de analizar el carácter democratizador de las asambleas populares, pues se configuraron como espacios de debate y participación al margen de las instituciones. A su vez, las asambleas populares se caracterizaron por la heterogeneidad de sus miembros, pues a ellas acudían desde ahorristas afectados por el fin de la convertibilidad hasta integrantes de movimientos de desocupados, pasando por miembros de la clase media desencantados con el modelo de democracia representativa.

Este componente heterogéneo de las asambleas generó dos consecuencias significativas (Fernandez, Borakievich y Rivera, 2008: 43-44). De un lado añadió complejidad al funcionamiento de las mismas, lo que a posteriori se configuró como un factor de debilitamiento de estas experiencias. Por otro, la diversidad de sus miembros proveyó de riqueza a las asambleas, pues fueron múltiples los enfoques, planteamientos y vivencias que se acumularon en el interior de las mismas. Esta falta de pensamiento único y diversidad definió la unidad que existía entre los asambleístas, la cual se basó en la búsqueda por parte de estos de participar en ámbitos públicos que con el neoliberalismo se habían perdido y en compartir su sentimiento de exclusión hacia el

²⁵⁴ La aproximación a los rasgos distintivos de las asambleas populares ha sido abordada por Eduardo Lucita (Véase Lucita, 2002).

sistema de representación. En este sentido, si bien estas experiencias no lograron conformarse como un actor político con rasgos propios, las asambleas populares funcionaron como una “herramienta para defender a los votantes, ya que en ella se representan a sí mismos, defienden sus propios intereses y asumen el ejercicio de la democracia directa” (Monge, 2008: 135). Así, se caracterizaron por tener como objetivo principal la ejecución de una política de exclusión, lo que las llevó a desarrollar un poder descentralizado, donde se buscaba el protagonismo y la participación de los vecinos de manera proporcional. Organizadas internamente en comisiones y reuniones semanales, estas experiencias buscaron la generación de ámbitos de debate a través del respeto a la participación, la unidad y la solidaridad entre sus integrantes.

Sin embargo, la vorágine de acontecimientos políticos y económicos que se sucedió tras el estallido popular de diciembre de 2001 afectó a la evolución histórica de las asambleas, cuyo recorrido atravesó dos etapas. La primera se extendió hasta la mitad de 2002 y se caracterizó porque las asambleas llevaron a cabo acciones en dos direcciones: la primera de ellas destinada a cubrir las necesidades más urgentes de los participantes, que primaba la defensa de la educación y de la sanidad. La segunda contenía modos de proceder más genéricos. Entre ellos destacaron el rechazo al pago de la deuda externa y las medidas de ajuste recomendadas por el FMI, la negación a que se liquidara la deuda de los grupos económicos y multinacionales, el repudio al alza de las tarifas de servicios públicos, la petición de nacionalizar la banca o la reestatización de las empresas públicas privatizadas. En lo que respecta a las propuestas que durante esta etapa se llevaron a cabo, se primó la solidaridad entre los compañeros de la asamblea, por lo que una de las características más importantes de estas redes fue la ruptura de las barreras de clase. De hecho, durante esta etapa fueron frecuentes los encuentros con otros actores sociales, como los piqueteros, los cartoneros o los obreros de fábricas recuperadas. En ellos dirigieron distintos tipos de acciones destinadas a la mejora de las condiciones de vida de estos colectivos (Almeyra, 2004: 173). Por el contrario, durante la segunda etapa, que se dilató hasta su disolución, predominó el ambiente internacional y estas organizaciones estuvieron marcadas por la confrontación a la política de Estados Unidos. En el ámbito interno, por su parte, el debate de las asambleas se situó en la conducción del país a manos de Néstor Kirchner, ya que una parte de estas organizaciones destacaron por su desconfianza hacia el nuevo gobierno²⁵⁵.

²⁵⁵ Para acceder a los rasgos de la evolución y sus motivaciones véase González y Salanueva (2006: 164-69).

Esta diversidad de propósitos y acontecimientos explican, en parte, el debilitamiento de las asambleas populares, así como su función como piedra de toque para la desaparición de las mismas y/o su transformación en otro tipo de organizaciones. No obstante, el factor que más influyó en la continuidad de la asamblea fue la heterogeneidad de sus miembros, pues la variedad de los perfiles de los asambleístas supuso la dispersión de las expectativas iniciales de la organización, ya que se dificultó la convergencia de un proyecto común. Del mismo modo, su diferente concepción de la política, la dinámica interna de estas experiencias y el gran número de personas que en ellas participaban influyeron en el devenir de las mismas. Al igual que sucedió con la mejora de las condiciones socio-económicas, lo que llevó a muchos ciudadanos a recuperar su confianza hacia el sistema representativo.

4.2. EL AUTOR

*“Lo mismo que me llevó a participar
también me llevó a salir con la cámara”²⁵⁶*

Gustavo Laskier nació en Buenos Aires, el 25 de marzo de 1971. Su vocación por el documental surgió en un viaje que realizó por parte de la geografía latinoamericana después de terminar la Educación Secundaria. En él, durante seis meses, recorrió Brasil, Colombia, México, Ecuador, Perú y Bolivia. Un desplazamiento físico, que le permitió conocer otras realidades, sus gentes y sus historias de vida; pero también simbólico, pues ejerció como catalizador para que a su regreso a Argentina comenzara a estudiar cine. El objetivo de la nueva etapa estaba claro: aprender a narrar la experiencia vivida. La herramienta para lograrlo, también: una cámara de vídeo. El lugar elegido para esta formación fue la Escuela de Cine Contemporáneo de Vicente López. Pública, de carácter gratuito y próxima a su domicilio, de su paso por esta institución subraya el carácter elemental de los conocimientos recibidos, que se limitaban a repasar las diferentes etapas de la realización cinematográfica. A pesar de ello, su interés por el registro documental creció durante estos años, hasta el punto de que antes de terminar los estudios se compró su primera cámara y empezó a trabajar de manera independiente. En esta nueva etapa se profesionalizó como camarógrafo y realizó su primera incursión en el documental social. La misma tuvo lugar en el año 1996, cuando acompañó a un grupo de estudiantes de la Facultad de Agronomía de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en una investigación y grabó el *Movimiento Sin Tierra* de Brasil. Un trabajo

²⁵⁶ Declaraciones de Gustavo Laskier en entrevista con la autora, el 24 de junio de 2015.

inconcluso, que a pesar de filmar nunca ha llegado a editar. Tras esta experiencia retomó su actividad como camarógrafo, que le permitió encadenar diversos trabajos y adquirir nuevos equipos y material de grabación.

En esta situación de profesional *freelance* se encontraba cuando estalló la crisis de 2001. La misma tuvo como resultado su primer largometraje documental independiente: *Colegiales, asamblea popular*. En este trabajo Laskier registró en estilo directo el recorrido vital de la asamblea popular de su barrio, de la que fue miembro. Este proceso de documentar la asamblea duró hasta finales 2003, los casi dos años durante los que se extendió la actividad de la misma. A dicho periodo le siguió un proceso de edición que se prolongó hasta 2006 y que, al igual que el registro de las imágenes, fue financiado autónomamente. El mismo coincidió con la participación en el Festival de Cine de La Habana, en el que le fue otorgado el Premio del Canal Telesur.

A partir de esta fecha se inicia una nueva etapa en la carrera profesional de Laskier, vinculada a la realización de documentales para instituciones académicas. La más importante fue la relación que mantuvo con la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso). Esta se prolongó hasta 2011. Un periodo de tiempo en el que llevó a cabo documentales sobre las investigaciones que desarrollaban en el área de Educación de esta organización. Es así como surgió el segundo largometraje que ha dirigido, en coproducción con esta organización: *La batidora, radio en la escuela* (2010). Este trabajo reproduce la creación de una radio en una escuela del conurbano bonaerense y en él se destacan, a través de entrevistas a sus jóvenes protagonistas e imágenes del armado de la misma, las inquietudes de este estrato de población, así como el valor que en ellos adquiere el proceso comunicativo.

La última de las etapas se extiende hasta la actualidad y se caracteriza por el desarrollo, en paralelo a su actividad como operador de cámara, de dos películas documentales. Unos trabajos cuyos temas, estilos de filmación y modos de financiación constatan la evolución experimentada por este documentalista. En primer lugar destaca *El cuerpo invisible* (2015), documental sobre el proceso creativo del artista de la danza japonesa *butoh* Miguel Magy Ganiko. El trabajo, auspiciado por el organismo público perteneciente al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires Prodanza, se caracteriza por profundizar en aspectos poéticos. En paralelo, y financiado por el INCAA, se encuentra el documental de título provisorio *Dadelillos capitales*, en fase de producción. Este trabajo es la prolongación de sus cortometrajes *El candidato* (2012) y *Pescadores de*

fuel oil (2014) y en él reflexiona sobre el contrapunto físico y simbólico que existe entre la villa miseria Rodrigo Bueno y el barrio de lujo de Puerto Madero, en Buenos Aires.

4.3. EL TEXTO

A) *Colegiales, asamblea popular*

Este documental analiza el surgimiento, evolución y desaparición de la asamblea popular del barrio porteño de Colegiales²⁵⁷. En concreto, la cinta se adentra en los motivos, objetivos y distintas formas de participación política que sus miembros llevaron a cabo a través de dicha forma de organización. Para ello, el documental registra el recorrido vital de la iniciativa a través de los testimonios de sus integrantes, que son yuxtapuestos a los hitos históricos más importantes que tuvieron lugar en la convulsionada Argentina de los años 2002 y 2003, indicadores que facilitan el entendimiento de la disolución de la asamblea.

A pesar de que la película aborda una veintena de temas, la dicotomía entre los aspectos derivados de la asamblea y los elementos vinculados al marco histórico en el que la misma tiene lugar acaparan la mayor cantidad de alusiones. Así, los principales ejes temáticos son la crisis de representatividad como motivo del surgimiento de la asamblea (9 menciones, 13%), el modo de accionar (9 menciones, 13%) y los objetivos que esta persigue (7 menciones, 10%). Por el contrario, los que menor número de alusiones registran son temas contextuales como las características del Gobierno de Duhalde, el desarrollo de las elecciones de 2003 o la asunción de Néstor Kirchner, que solo presentan una alusión en toda la narración (1%)²⁵⁸.

En lo que respecta a su estructura interna, el film desarrolla una narración tripartita clásica y lineal, con un modelo de desarrollo argumental orientado hacia una meta, que no se consigue a pesar de que los sujetos superen diferentes obstáculos durante la narración. La primera de estas partes se adentra en el surgimiento de las asambleas populares, que son planteadas en el contexto de la crisis de 2001, y en concreto, a partir del corralito y los saqueos de diciembre de ese año, que obligaron a declarar el Estado de sitio en el país, lo que hace que dicho anuncio ejerciera de

²⁵⁷ Colegiales es uno de los barrios que dividen la ciudad de Buenos Aires. Se ubica en el norte de la ciudad y es habitado por ciudadanos de clase media acomodada.

²⁵⁸ El resto de temas que se mencionan son: Desalojo casa asamblea (7 menciones, 10%), preparativos elecciones (6 menciones, 9%), organización de la asamblea y logros de la asamblea (5 menciones, 7%), represión y altercados asamblea (3 menciones, 4%), valoración candidatos (2 menciones, 3%) y anuncio adelanto electoral, responsabilidad estatal Masacre Avellaneda, cambio postura Gobierno Duhalde y abandono electoral Menem (1 mención, 1%)

catalizador para el desarrollo de las protestas populares que supusieron la renuncia del entonces presidente, Fernando De la Rúa. Este acontecimiento es mostrado como desencadenante de un clima de inestabilidad, sintetizado en la desconfianza social hacia la dirigencia política y en el surgimiento de nuevos actores sociales, entre ellos las asambleas populares. Unas organizaciones que, personificadas en el ejemplo de Colegiales, plantean su objetivo de cambio social en dicha atmósfera de incertidumbre, el cual funciona como meta que los protagonistas del documental se proponen conseguir.

La consecución de ese objetivo se plantea en el nudo de la narración que, a su vez, se divide internamente en dos partes. La primera despliega las características internas de la asamblea, desde su modo de organización hasta su número de integrantes, pasando por sus métodos de toma de decisiones, lugares de reunión o propósitos. También se expone el accionar de la organización ante colectivos vulnerables, como desocupados o cartoneros, a los que sus integrantes ayudan a través de la recuperación de una feria de alimentos, el desarrollo de una campaña de vacunación o la organización de un festival solidario, entre otras iniciativas. Unas imágenes que proyectan a las asambleas como ente asistencial de las necesidades de los ciudadanos, como actor sustituto del Estado. Asimismo, estas actividades son construidas como conflicto entre los integrantes de las asambleas y los representantes estatales, que son resueltos con la “victoria” de los primeros. Este tipo de representaciones no se reproducirán más en el segundo extracto, que desarrolla el devenir de esta organización en paralelo al marco de referencia de la crisis. El mismo da comienzo con la masacre de Avellaneda, cuya repercusión social es construida como el *leit motiv* de la convocatoria anticipada de elecciones. Un anuncio político que funciona como giro narrativo en la cinta, del que se desprenden las reacciones de los integrantes de la asamblea, que en un primer momento se oponen a la celebración de los comicios y así confirman su postura en la celebración de un carnaval como rechazo a la convocatoria electoral. Tras esta, una nueva amenaza se presenta a la asamblea: el aviso de desahucio de uno de sus miembros, cuya casa funciona como sede de la organización. La problemática canaliza la evolución de la asamblea y las transformaciones que experimentará, ya que la superación de obstáculos anterior se transforma en división y contradicciones que terminan abandonando la defensa de la casa y, por tanto, el objetivo por el que la integraron.

Esta metamorfosis es planteada en la última parte del documental, cuyo desenlace se conoce en paralelo al desarrollo de las elecciones de 2003. El evento, a su

vez, el objetivo no alcanzado de las asambleas y, en consecuencia, la superación del sistema representativo de los movimientos alternativos a él. Esta derrota se canaliza a través de la materialización del desalojo de la casa de la asamblea y de su dueño, que la narración hace coincidir con la toma de posesión de Néstor Kirchner como presidente y se reafirma con la construcción posterior en el lugar de un moderno edificio.

En lo que respecta a los personajes, el material de archivo, las entrevistas y el registro directo son las estrategias visuales que el documental utiliza para representarlos. La última estrategia es la predominante, pues más de la mitad de las apariciones de los personajes son obtenidas de esta forma, lo que fomenta la transmisión de su subjetividad. Por tipología, el grupo compuesto por los asambleístas los configura como los protagonistas de la narración, ya que suponen el 46% de los personajes que aparecen en la cinta y el 70% del total de intervenciones con diálogo que son proyectadas. El 30% de las apariciones restantes se reparten entre el grupo de personajes que constituyen periodistas, políticos, cartoneros, policía, funcionarios municipales, manifestantes, vecinos del barrio ajenos a la asamblea, una enfermera, un juez, un trabajador que viaja en metro, un desempleado y una ciudadana que no forma parte de Colegiales ni de la asamblea.

A nivel actancial, los asambleístas reproducen el rol de sujetos de la narración, ya que actúan explícitamente para conseguir cambios sociales. Estos personajes presentan un perfil heterogéneo. En lo que respecta a su dimensión física, se caracterizan por tener un rango de edad amplio, de entre 20 y 60 años; por ser mayoritariamente hombres (81% frente a un 19% de mujeres), por su nacionalidad argentina (solo aparece un ciudadano extranjero, procedente de Suiza), por proyectar rasgos físicos europeos en la mayoría de los casos y por vestir en consonancia con la clase social a la que pertenecen, característica que se observa especialmente en el caso de los asambleístas de mayor edad, a través de la calidad de los tejidos de sus prendas y en la tipología de las mismas, pues algunos hombres lucen chaqueta y corbata, y en sus accesorios, ya que es frecuente que las mujeres porten joyas.

Por su parte, la dimensión sociológica vincula a los sujetos de la narración con el espacio público y resignifica el barrio como un nuevo centro de poder popular, rasgo que se constata a través del análisis del marco físico en el que se mueven los protagonistas, pues los distintos emplazamientos de Colegiales que recoge la cinta suponen el 86% de las secuencias en que estos personajes aparecen. De hecho, son escasos los datos biográficos que se conocen de los protagonistas en lo relativo a su

estado civil, número de hijos y relaciones familiares. Tampoco resulta abundante la información relativa a su poder adquisitivo, nivel cultural y ocupación laboral, aunque a partir de las únicas cinco personas de las que se conoce el trabajo que desempeñan (Mauricio, biólogo; Sebastián, economista; Aníbal, mecánico; Ricardo, herrero y Virginia, cantante) se confirma la diversidad de los integrantes de la asamblea y las diferencias que existen entre los protagonistas en cuanto a poder adquisitivo o nivel cultural se refiere, a pesar de que todos formen parte de la clase media argentina.

La última de las dimensiones de estos personajes, la psicológica, se caracteriza porque se trata de personas que se comunican de manera locuaz y presentan un tono que varía en función de la situación que registren en la narración. La misma evolución se observa en la actitud que demuestran, pues si bien al principio está vinculada a la unidad, por lo que denotan entendimiento o alegría, la misma cambia a medida que avanzan los acontecimientos, ya que los sujetos protagonizan discusiones y muestran una expresión de enfado y contrariedad. Asimismo, la meta de cambio social que persiguen deriva en varios conflictos entre los personajes, por lo que es especialmente relevante su división interna con respecto a la postura que han de tomar en relación al posible desalojo de la casa de la asamblea. Finalmente, ninguno de los protagonistas confirma sus creencias religiosas. Lo mismo sucede con su ideología, ya que son apartidistas y solo uno reconoce su pasado como militante político.

En el lado contrario a los sujetos de la narración se sitúan los oponentes, personajes cuya función es evitar que los protagonistas alcancen su objetivo, lo que finalmente sucede. Este rol es ejercido por varias figuras. En primer lugar destacan los funcionarios pertenecientes a la administración municipal, que se enfrentan a los asambleístas con un saldo a favor de los segundos. Un conflicto que simboliza, además, el cruce entre el sistema político representativo vigente, que queda personificado en la figura de los funcionarios, y la alternativa que suponen los movimientos sociales que surgen con esta, de los que forma parte la asamblea popular de Colegiales. Sin embargo, esta victoria no aseguró a la asamblea la consecución de su objetivo, pues su derrota se materializa con el desahucio de la casa que ejerce como sede de la asamblea. Un obstáculo no superado en el que queda representada la figura de otro oponente: el juez que autoriza el desalojo y cuya presencia en la narración aparece en la última parte. La misma materializa la desaparición de los movimientos que surgieron en oposición al sistema representativo, cuyos protagonistas, que aparecen en las imágenes de archivo (Menem, Kirchner), también ejercen como oponentes y salen victoriosos del conflicto.

En la narración aparecen otros personajes, que ejercen la función de ayudantes. Este registro es interesante de desglosar, pues refuerza las contradicciones que el documental refleja de la asamblea de Colegiales y, por extensión, de las funciones que desempeñaron estos proyectos durante la crisis. En concreto, el rol de ayudante en el documental es ejercido por vecinos, manifestantes y ciudadanos ajenos a la asamblea de este barrio porteño, que son interrogados y muestran, en la mayor parte de las ocasiones, una opinión favorable de las asambleas populares. Una valoración que el documental contradice a través de las imágenes que se proyectan. Así, a pesar de que los ayudantes están presentes en algunas de las acciones que protagoniza la asamblea, como la celebración del carnaval como señal de protesta ante la convocatoria de elecciones, la narración se encarga de hacer hincapié en que la influencia de la asamblea sobre estos no fue notable, rasgo con el que se constata que los objetivos de esta organización no se extendieron al resto de la sociedad y con el que el documental demuestra cómo las asambleas fueron incapaces de convertirse en una alternativa prolongada al sistema representativo. Tal situación es constatada en las declaraciones de varias de las integrantes de la asamblea, quienes se lamentan de que la convocatoria que llevaron a cabo para que los vecinos del barrio se sumaran al festival solidario en apoyo a los cartoneros no ha sido todo lo extensa que pretendían. Así, sostiene Virginia: “Es una pena que por ahí el barrio no haya adherido más a esta movida que para nosotros era importante” (21’36”-21’42”).

La estructura del documental se completa con el análisis de la dimensión narrativa. En lo relativo al tratamiento temporal, el documental se desarrolla lo largo de 63 minutos de filmación, en los que se proyecta la historia de la asamblea de este barrio de Buenos Aires. Así, el tiempo de la historia abarca desde el año 2001, cuando surge esta organización, hasta la desaparición de la misma, en 2003. No obstante, el documental añade un epílogo que explica lo que pasó con sus integrantes, que temporalmente se extiende hasta finales del año 2005, fecha que coincide con la finalización de la post-producción del documental. En este sentido, la representación se distingue porque no reitera acontecimientos que, a pesar de integrar una narración lineal, en algunos casos no coinciden con el orden y el momento en que cronológicamente se produjeron. Así, en lo que respecta a la falta de linealidad de los acontecimientos, esta es evidente en la recreación de las acciones que protagonizan los asambleístas en apoyo de otros colectivos, pues son proyectadas de manera superpuesta, registrándose a través de varias prolepsis y analepsis. Estos saltos temporales se repiten

a la hora de registrar las reuniones de los asambleístas mientras deliberan sobre la postura que van a tomar sobre la amenaza de desalojo. Del mismo modo, el montaje de imágenes utilizado en el documental relaciona acontecimientos que no se produjeron en el momento que aparecen en la narración. Tal asociación se constata, en la representación del corralito y del fin de la convertibilidad, así como en el anuncio del adelanto electoral y las condiciones en que este se produjo.

En paralelo, el documental se caracteriza por registrar el punto de vista de los personajes y son ellos mismos los que, a través de sus acciones y valoraciones mayoritarias, ejercen de narradores del relato, aunque no se erijan como responsables de registrar las imágenes, función que recae en el realizador de la cinta. Una representación en la que se prima el estilo directo o modalidad documental de observación, que subraya las relaciones de causalidad, y a la que se suma el estilo interactivo aplicado sobre algunos testimonios, a través de la realización de entrevistas. Así, son dos las estrategias que Gustavo Laskier utiliza a la hora de retratar los testimonios: entrevistas y registro directo. En el caso de las entrevistas, estas se caracterizan porque únicamente incluyen las respuestas de los personajes. A su vez, son recogidas a través de primeros planos fijos y por lo general de pie en el mismo lugar en que se desarrollan las acciones. En lo relativo a las funciones que ejercen, estas declaraciones sirven para introducir y explicar un acontecimiento, como las iniciativas de apoyo a otros colectivos que llevan a cabo en el barrio o las relacionadas con el desalojo de la casa. De igual modo, su montaje e inserción en el documental funciona para expresar las contradicciones que experimentaron los sujetos, especialmente cuando tiene lugar la convocatoria de elecciones y se suceden los testimonios de los miembros de la asamblea de Colegiales, que opinan sobre un tema al que la organización se oponía desde el principio. En este sentido, las entrevistas también sirven para mostrar la evolución y el cambio en la concepción de la asamblea que tienen sus miembros. Por su parte, el registro directo de los testimonios se lleva a cabo, de nuevo, a través de primeros planos, aunque estos están condicionados por la acción que se realiza. Unos eventos que confirman la desintegración de esta iniciativa popular, que queda constatada en la puesta en marcha de distintas formas de participación política, resultado de la toma común de decisiones, la división de opiniones y el enfrentamiento verbal de los asambleístas.

Con respecto al material de archivo, este aparece a través de tres formatos diferentes: audio radiofónico, imágenes de televisión y propaganda electoral. En el caso del sonido de la radio, el recurso es registrado una única vez en el documental, cuando

los asambleístas convocan a los vecinos para enfrentar el posible desalojo, y cumple una función informativa. Mayor presencia tienen las imágenes de archivo procedentes de televisión, que se utilizan en las tres partes de la narración y ejercen varias funciones. En primer lugar funcionan como dispositivo de información, al ubicar la asamblea de Colegiales en un marco de referencia dado y proyectar imágenes de la protesta social de finales de 2001 y del estallido popular de diciembre, además del clima de inestabilidad político y social que este generó durante los meses posteriores, siendo su principal hito histórico la masacre de Avellaneda y las consecuencias que se derivaron de tales hechos. En paralelo, el archivo televisivo y la forma en que es proyectado traen consigo nuevas funciones para estas imágenes. La primera de ellas es la cantidad y el ritmo rápido con el que son presentadas. Una velocidad de las imágenes que apela a la sucesión real con la que se produjeron los acontecimientos y una cantidad de fotogramas que evocan los cambios que supuso la crisis, especialmente en su punto más álgido, con el estallido de diciembre de 2001 y a raíz de los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Además, el montaje de las mismas, a modo de videoclip al que se suma la música extradiegética de tambores que simulan los cacerolazos, incide en la magnitud del mundo histórico representado y su incidencia como puntos de inflexión en el devenir futuro del país. En paralelo, la forma en que son insertadas las declaraciones de los políticos, como contrapunto irónico, impregna de una nueva funcionalidad al material de archivo, que en el documental es utilizado para cuestionar esa porción de la realidad histórica representada y la difusión que del mismo habían llevado a cabo los medios de comunicación hegemónicos.

Un uso de las imágenes de archivo que demuestra que en el documental de Gustavo Laskier también está presente la modalidad de represión reflexiva, que se caracteriza por poner en cuestión la realidad histórica representada por otro tipo de discursos. Ello es perceptible en las declaraciones de Fernando de la Rúa y Eduardo Duhalde, a las que les son insertadas, yuxtapuestamente, imágenes de la crisis que contradicen sus enunciados. Así, se muestra al líder radical afirmando, en un mensaje institucional, “el 2001 será un buen año para todos, qué lindo es dar buenas noticias” (00’.55”-01’.01”). Unas declaraciones a las que después la cinta inyecta las imágenes de los saqueos de diciembre a cámara lenta. La ironía también es perceptible en un extracto del discurso de asunción de Eduardo Duhalde. En él, el mandatario señala que “el caos y la anarquía que vivimos no se resuelve con balas ni con bayonetas, se resuelve ocupándonos seria y responsablemente de los problemas que apliquen a millones y

millones de excluidos en la República” (24’.07”-24’.31”) y a continuación se proyectan las imágenes de la represión policial que derivó en la muerte de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Esta utilización crítica del archivo televisivo también se hace extensible a la representación del proceso electoral y, especialmente, al significado de la democracia representativa, personificada en los candidatos que pasaron a segunda vuelta: Carlos Menem y Néstor Kirchner. Así, el documental muestra la transmisión que Canal 13 hizo de las celebraciones de los seguidores de ambos candidatos, para lo que este proyectó a ambos grupos por separado, pero realizando la misma acción: cantando la marcha peronista. Un montaje de imágenes con el que el documental critica que tales opciones políticas, por las que se debía votar en la segunda vuelta, representaban los mismos valores, por lo que cuestionaban la pluralidad del sistema representativo.

Por último, el material de archivo también está compuesto de contenidos propagandísticos, que son proyectados una vez se convocan las elecciones. Así, a lo largo de la segunda mitad del documental se emite el spot de campaña de Carlos Menem y de Néstor Kirchner, a los que se suman carteles exteriores pegados en la calle con eslóganes de estos y de otros candidatos presidenciales. Unos mensajes que funcionan para hacer fluir la narración pero, a su vez, para constatar que a medida que el proceso electoral avanzaba la asamblea de Colegiales se descomponía.

El análisis formal del documental finaliza con la explicación de las metáforas que están presentes en el trabajo de Gustavo Laskier. En él solo se percibe una, pero su interpretación es significativa. La misma está presente a modo de metonimia en la última secuencia del documental, cuando se materializa el desalojo de la que fuera casa de la asamblea. En las imágenes, este espacio se convierte, después de tres planos que elípticamente condensan el paso del tiempo (con un primer plano en el que luce un cartel que dice “clausurado”, un plano general de la casa con un cartel que dice “en venta” y un tercer plano con unas obras en la finca), en un moderno edificio de viviendas de varias plantas. Una metamorfosis en la que se constatan los efectos de la recuperación económica tras la crisis y la superación de esta a través del fortalecimiento del sistema político representativo. Para facilitar su comprensión, la narración hace coincidir el desahucio con la renuncia de Carlos Menem a la segunda vuelta electoral y, la clausura de la vivienda, con la toma de posesión de Néstor Kirchner. Un paralelismo que condensa la “muerte” simbólica de las asambleas populares y la “victoria” del sistema representativo, materializada en el moderno edificio que aparece al final de la secuencia.

4.3. SÍNTESIS

El documental analizado plantea la crisis argentina de 2001 a partir de la experiencia de las asambleas populares. Para ello, repite dos acotaciones presentes en todos los documentales que componen este capítulo. Así, se utiliza un caso concreto, Colegiales, asamblea popular que surgió en el barrio porteño de clase media del mismo nombre. Esta concreción no da pie a que las conclusiones a las que llega el relato sean extrapolables al resto de asambleas populares que se crearon en tal coyuntura de crisis. Y una focalización que explica que, en la narración, el contexto aparezca subordinado a la experiencia que se recrea y no se profundice en la lógica de funcionamiento de la crisis. Sin embargo, este rol secundario no impide que dicha coyuntura sí influya decididamente en el devenir del mundo histórico de la asamblea recreada.

La primera imagen destacada que se desprende del documental tiene que ver con el origen que se otorga a las asambleas populares. En concreto, su nacimiento se ubica en las movilizaciones del 19 y 20 de diciembre de 2001, lo que las distancia temporalmente (y las distingue) de piqueteros, trabajadores de fábricas recuperadas y cartoneros, cuya aparición fue anterior. Esta diferenciación también se percibe en relación al perfil de sus miembros y las causas que les llevaron a integrarlas. Así, se construye a las asambleas como fenómenos espontáneos que emergieron a través de la clase media, cuyo protagonismo en el estallido social respondía a la inestabilidad económica y política existente en el país, que las manifestaciones condensaban y ellos personificaban. Tal reacción se explica porque la clase media fue la más afectada por el corralito, cuyo anuncio se había producido pocos días antes y se erigió como una medida que sirvió para que los manifestantes intensificaran su rechazo al sistema político representativo, que canalizaron a través del lema “¡Que se vayan todos! (QSVT)”. Esta falta de confianza en las instituciones es enfatizada por el documental, que hace hincapié tanto en las protestas de los manifestantes hacia el Estado, al que responsabilizaban de su mala situación, como en sus demandas de cambio, que son dirigidas hacia la construcción de una nueva sociedad, de oposición al sistema político tradicional y en la que la democracia fuese asociada a una mayor participación de la ciudadanía en los asuntos públicos y en la toma de decisiones. Tales motivaciones y reclamos vuelven a diferenciar a las asambleas populares del resto de actores sociales que surgieron en oposición al neoliberalismo. Para elaborar este discurso, el relato se vale del material de archivo, utilizado en sentido irónico y crítico para representar al

poder político, y del videoclip, que facilita la comprensión de la cantidad y la velocidad a la que se produjeron los acontecimientos.

Otra imagen importante es la recreación que se hace de la asamblea protagonista de la cinta, en tanto iniciativa de participación ciudadana que se caracterizó por tomar (y resignificar) una parte del espacio público porteño. Así, la asamblea popular de Colegiales es interpretada como un proyecto informal que dio cabida a la integración de los vecinos del barrio cuya falta de confianza hacia el sistema político tradicional les llevó a ocupar la calle y a movilizarse. Tales actuaciones son registradas en dos etapas, que coinciden con los momentos más importantes que atravesaron las asambleas populares de todo el país. Durante la primera (diciembre 2001-junio 2002) es construida como un proyecto positivo, muy influido por el espíritu rupturista del estallido popular y coincidente con el periodo de mayor inestabilidad del país, ya que se subrayan los beneficios que trajo la asamblea al barrio, sobre todo las acciones de solidaridad que tuvieron con cartoneros y desocupados. Unas representaciones que llevan a interpretar a este actor social como sustituto del Estado y que se entienden dentro del contexto de inestabilidad del que surgieron. Este clima efervescente se proyecta en la representación de la organización interna de la asamblea, que aglutina las demandas de sus integrantes, pues es recreada a través de la alta participación, la horizontalidad en la toma de decisiones y la democracia directa. Por el contrario, la segunda etapa (junio 2002-mayo 2003) condensa los factores que llevaron a disolver la asamblea de Colegiales, al igual que la mayoría de estas experiencias. Un periodo en el que se exponen los límites de las asambleas en tanto actores sociales, sus contradicciones y los diferentes intereses a los que atendían sus miembros. De esta manera se constata, por un lado, cómo el contexto histórico (sobre todo, la vuelta a la normalidad institucional) determinó el fin de la iniciativa. De hecho, con el anuncio de la convocatoria de elecciones presidenciales se diluye el objetivo central de cambio social, por lo que su accionar a través de la participación en el espacio público dejó de tener sentido. Esta desaparición se canalizó, igualmente, por la heterogeneidad de sus integrantes, que pese a formar parte de un mismo estrato social, la clase media, presentaban más diferencias que puntos en común (lo que se observa a través de su edad, sexo, formación o ideología). La fortaleza recuperada del sistema representativo también influyó en esta diversidad de perfiles, pues mostraron diferentes puntos de vista sobre cómo actuar frente a las elecciones (rechazando el evento a través del carnaval que organizan pero auspiciándolo a la vez, pues contemplaban la posibilidad de ir a votar). Pero, sobre todo, la heterogeneidad de

la asamblea se confirma con su posición en relación al desalojo que los acechaba, ya que mientras unos promovían resistir y hacer frente a la policía (lo que condensaba su razón de ser: mantener una iniciativa que funcionaba al margen del Estado), otros rechazaron esta propuesta, buscando reconducir las actuaciones de la asamblea hacia el ámbito cultural, lo que desvirtuaba su identidad (como se constata al final, cuando aparecen en un bar contemplando un concierto).

Estas representaciones se materializan a través de una estructura narrativa clásica y tripartita, lineal y sencilla cuyo argumento, orientado hacia una meta, no se consigue. Para articularlo, se plantea un conflicto principal y varios sub-conflictos, entre los asambleístas y los representantes del Estado. En los casos menores (actividades con cartoneros y desocupados) estos problemas se saldan a favor de los protagonistas, mientras que en el conflicto principal, que funciona como hilo de la narración (el desalojo de la casa de la asamblea), el resultado final no es favorable. Esta recreación convierte a los asambleístas en los sujetos del relato, pero no en héroes, pues actúan dirigidos a la consecución de un objetivo que no consiguen. En el lado opuesto se sitúan los representantes del Estado (policía, jueces, funcionarios) que, en calidad de oponentes, no permiten que sus aspiraciones se realicen. En el plano formal, la representación se distingue por utilizar el registro directo y las entrevistas. Por dar voz a los asambleístas y por mostrar su subjetividad. Para ello, se vale de los planos cortos, de la cámara en mano y de los *travellings*. De igual modo, se utiliza la metáfora para plantear la disolución de la asamblea y el regreso de la estabilidad institucional.

La elaboración del documental (2001-2003) y su posterior estreno (2006), el papel del realizador (era miembro de la asamblea) y las características de los espectadores a los que se dirigió (al público contemplativo que acudía a los circuitos alternativos, no a los movimientos sociales) explican las diferencias que plantea esta cinta en relación con las recreaciones que se hacen de los otros protagonistas del capítulo. Así, el estreno de la cinta se produjo cuando estas experiencias ya no existían, perspectiva temporal que permitió introducir sus límites y plantearlas en términos de derrotas frente al Estado. No obstante, también es importante el rol del director, pues como subraya el epílogo, existió una influencia de la asamblea en los miembros que la integraron, incluido él, lo que se connota positivamente a estas experiencias, que no resultaron en vano. Tales condiciones justifican que la película no busque mover a la acción ni denuncie la coyuntura de crisis, sino que su función sea hacer reflexionar sobre el rol que desempeñó este actor social en ella.

IV.- LA HUELLA DE LOS AUSENTES. REPRESIÓN POLICIAL Y GATILLO FÁCIL DURANTE LA CRISIS DE 2001

1. LOS HECHOS

“La reacción policial fue injustificada”²⁵⁹

Durante la segunda mitad de la década de los años 90 se produjo en Argentina un proceso de fragmentación de la protesta social (Pérez y Pereyra, 2013). Este se caracterizó por, al menos cuatro, aspectos: el aumento de las demandas de los sectores afectados por el modelo neoliberal, el cambio en la tipología del contenido de las mismas, el surgimiento de nuevos actores protagonistas de dichas peticiones y la aparición de nuevos mecanismos en su modo de accionar. Así, entre 1990 y 1995 el número de protestas se ubicó en torno a las 400 anuales, una cifra que en 1997 se situó en 524 y cuyo crecimiento continuó más allá de 2003. A las demandas salariales que protagonizaron la protesta social en el periodo anterior a la crisis de 2001 se sumaron las peticiones de políticas asistenciales, así como reclamos por seguridad social, derechos humanos y justicia. Los protagonistas de estas acciones también cambiaron y los sindicatos, que habían liderado la protesta social anteriormente, dieron paso a otros organismos civiles, como estudiantes, vecinos o familiares de víctimas y organizaciones de derechos humanos, cuya participación fue en aumento. Mención aparte merecen los movimientos de desocupados, que protagonizaron casi una cuarta parte del total de las protestas sociales durante el foco de la crisis. Estos hicieron del corte de ruta el elemento central de su identidad política, herramienta que se consolidó “como uno de los modos de confrontación que mayor poder disruptivo ha mostrado en los últimos 15 años” (Pérez y Pereyra, 2013: 471). A su vez, el formato dominante de la protesta social, la huelga, experimentó un descenso notable durante la crisis de 2001, al pasar de representar el 65% del total de las acciones en 1989 a solo el 10% en 1997. Por el contrario, esta coyuntura trajo consigo la consolidación de la manifestación como principal formato de la protesta social. Las mismas se llevaron a cabo en las grandes ciudades del país frente a edificios donde funcionaban las sedes gubernamentales.

La mayor parte de las manifestaciones y cortes de ruta fueron considerados ilícitos por la justicia penal argentina. De hecho, muchas de estas iniciativas fueron reprimidas violentamente por las fuerzas y cuerpos de seguridad nacionales o provinciales, represiones que trajeron consigo numerosas muertes y heridos a lo ancho y

²⁵⁹ Conclusión del Informe Anual 2002 del CELS sobre la situación de los derechos humanos en Argentina. Dicho extracto analizan la represión ejercida contra los manifestantes en Buenos Aires durante la madrugada del 20 de diciembre de 2001.

largo del país. El ejemplo más significativo tuvo lugar en las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, en las que murieron 23 personas como consecuencia de la actuación policial frente a saqueos y movilizaciones populares. Solo en la ciudad de Buenos Aires se registraron cinco víctimas mortales, que fallecieron como resultado del impacto de balas de plomo utilizadas por la policía para disipar a los manifestantes. Tal procedimiento resultó ilegal, dada “la ausencia de una causa justificada para la represión, la utilización de armas de fuego en el contexto de una manifestación pública así como la vulneración de los principios de gradualidad y proporcionalidad en la intervención” (CELS, 2002).

La Coordinadora contra la represión policial e institucional (Correpi) calculó que los asesinatos producidos como consecuencia de represiones a movilizaciones populares entre 1997 y 2003 fueron aproximadamente medio centenar. La cifra es notablemente inferior a los datos que correspondían a las víctimas del “gatillo fácil” registradas durante el mismo periodo. Esta expresión apela a los fusilamientos y ejecuciones policiales enmascarados como enfrentamientos y constituye una práctica que demuestra, junto a las detenciones arbitrarias y las muertes en cárceles, comisarias y bajo custodia, la existencia en Argentina de una “política de Estado (...) dirigida a ejercer el control social sobre las mayorías populares” (Verdú, 2009: 81-82). En este sentido, el “gatillo fácil” se distancia de la represión política que distinguió a los periodos dictatoriales en el país, en los que se seleccionaba con cuidado a las víctimas. Por el contrario, el comportamiento de las fuerzas y cuerpos de seguridad estatales a partir de 1983 se caracterizó por “abatir en forma aparentemente indiscriminada sobre la población” (CELS, 2002). En tales casos la víctima es un hombre joven perteneciente a la clase baja, que habita en los grandes conglomerados urbanos, donde existen mayores índices de pobreza. El tratamiento judicial a esta conducta ha tenido como correlato en la mayoría de los casos el sobreseimiento o la absolución de sus autores.

2. LOS AUTORES

La represión policial que acompañó a la protesta social y la política estatal basada en el “gatillo fácil” durante la crisis son temáticas que han sido abordadas tanto de manera individual como entre varios realizadores. La mayoría de ellos comparten un marcado componente militante, aunque su principal rasgo en común es la edad, pues en el momento de elaboración sus trabajos se trataba de jóvenes cuyo documental se correspondía con su primera o segunda experiencia de realización.

2.1. *Sebastián Menassé, Carolina Golder, Florencia Gemetro y Mariano Tealdi*

*“La memoria es lo fundamental:
No solo para no olvidar a las personas que se mataron”²⁶⁰*

La asociación de derechos humanos Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S) es el nexo que une a los codirectores de *19/20* (2004), ya que los cuatro militaban en esta organización. En los casos de Mariano Tealdi (Mendoza, 1974), Sebastián Menassé (Buenos Aires, 1975) y Florencia Gemetro (Buenos Aires, 1976) dicha pertenencia respondía a su condición de víctimas de la represión durante la última dictadura, ya fuese como familiares de desaparecidos y asesinados²⁶¹ o como hijos de exiliados políticos durante dicho periodo²⁶². Por su parte, la vinculación de Carolina Golder (Buenos Aires, 1973) se produjo por su condición de miembro del colectivo Grupo de Arte Callejero (GAC), que cooperaba con esta asociación²⁶³. Esta militancia común en H.I.J.O.S fue también el punto de partida del que surgió la película. En concreto, el trabajo respondió a la propuesta de Menassé, que tenía como proyecto elaborar un documental sobre los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 y fue el que convocó a Golder, Gemetro y Tealdi tras conocer que estos investigaban las historias de los asesinados en tales jornadas.

La elaboración de la cinta funcionó como depósito de “toda una energía que se había generado a partir de ese estallido social, del que nos sentimos parte activa”²⁶⁴, la cual fue consecuencia de la necesidad de los realizadores de visibilizar y analizar en profundidad una temática que, a su juicio, ningún documental había llevado a cabo. Un trabajo colectivo donde la memoria es considerada por los co-directores como el elemento fundamental, tanto para no olvidar a los asesinados y la represión estatal, como para reflexionar en torno a los factores que derivaron en el auge de la protesta social.

²⁶⁰ Declaraciones de Mariano Tealdi en respuesta a cuestionario enviado por la autora, el 16 de enero de 2015.

²⁶¹ Florencia Gemetro es hija de Luis María Gemetro, militante de la Juventud Peronista Universitaria. Fue secuestrado el 11 de febrero de 1977 y asesinado el 25 de mayo de ese año, a la edad de 26 años. Mariano Tealdi es sobrino de Luis Alberto Tealdi, obrero de 53 años desaparecido en 1977 en la localidad bonaerense de Campana. Sus restos mortales fueron recuperados en 2010.

²⁶² La madre de Sebastián Menassé fue militante peronista y resultó detenida en 1975, por lo que permaneció en prisión varios meses. Tras ser puesta en libertad se exilió en México junto a su familia. Regresaron a Argentina con la restauración democrática.

²⁶³ Esta experiencia es previa a la crisis de 2001 y se asocia a los escraches y acciones de protesta protagonizados por esta asociación sobre represores o cómplices de la dictadura. Sin embargo, se enmarca en las modalidades de “colectivización de la práctica artística” que se llevaron a cabo en Argentina en dicho periodo, las cuales se caracterizaron por la intervención en el espacio urbano (Giunta, 2009: 55).

²⁶⁴ Declaraciones de Sebastián Menassé en respuesta a cuestionario enviado por la autora, el 6 de marzo de 2015.

En lo que respecta a su elaboración, el proceso de producción del documental se extendió entre los años 2002 y 2004. Durante este periodo los cuatro realizadores se repartieron los roles de trabajo, en función de su formación y aptitudes, aunque la toma de decisiones fue horizontal. Sebastián Menassé fue el encargado de la filmación y el montaje, ya que era egresado en cine por el ENERC y antes había pasado por la escuela de cine Cievyc y la Universidad de Buenos Aires. La formación en sociología y la experiencia periodística de Florencia Gemetro facilitaron que se encargara de la realización de las entrevistas. Por su parte, la experiencia de Mariano Tealdi como fotógrafo le llevó a responsabilizarse de las cuestiones técnicas y el paso de Carolina Golder por el Grupo de Arte Callejero a encargarse de la producción del documental.

Para su materialización, la película contó con una beca de la Fundación Jan Vrijman para desarrollo de proyectos documentales, así como con un apoyo puntual del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. Esta institución, a su vez, fue la responsable de llevar la difusión más notable de la película a través de su estreno en su sede de la calle Corrientes de la capital argentina. Asimismo, la cinta participó en el año 2005 en el marco del Festival Docs BsAs y fue exhibida en festivales de cine. Durante los dos años posteriores se distribuyó en un circuito de espacios de difusión alternativa.

Tras esta experiencia, cada uno de los codirectores continuó con su trayectoria individual, la mayoría al margen del cine documental: Carolina Golder es responsable del área de actividades del Espacio Memoria, Mariano Tealdi se dedica a la fotografía y es delegado gremial de base en su empresa y Florencia Gemetro está ligada al ámbito académico. Por su parte, Sebastián Menassé ha seguido vinculado a la producción audiovisual y desde la finalización de *19/20* trabaja en la realización de documentales para la central sindical de servicios Global Union. Asimismo, se ha desempeñado como camarógrafo en varios largometrajes documentales, como *Oscar* (Sergio Morkin, 2004), *Sordo* y *Tras la pantalla* (Marcos Martínez, 2014 y 2015).

2.2. Francisco Matiozzi

*“En cada obra que trato de contar
hay una parte de mi historia familiar”²⁶⁵*

Francisco Matiozzi nació en Rosario, el 2 de febrero de 1978. Procede de una familia militante peronista, marcada por el proceso de radicalización política y lucha armada

²⁶⁵ Declaraciones de Francisco Matiozzi en entrevista con la autora, el 10 de julio de 2015.

que se extendió en Argentina durante la década de los años 70²⁶⁶. Este pasado familiar resulta clave para entender su carrera cinematográfica. Dicho desembarco se produjo después de cursar la educación secundaria en una escuela técnica y de estudiar parte de la carrera de Comunicación Social en la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Una formación que no satisfizo sus necesidades. Sin embargo, fue su asistencia en Sao Paulo (Brasil) a un seminario de economía la que despertó su conciencia. De hecho, tras dicho viaje comenzó a estudiar en la Escuela de Cine de Rosario la carrera de Realización Audiovisual en Cine y Televisión, formación que le llevó más tarde a licenciarse en la carrera de Comunicación Audiovisual de la UNR y a encontrar su vocación. Este periplo se produjo en paralelo a la crisis de 2001 y el asesinato de Claudio Lepratti, contexto que marcó el estilo explícito de denuncia de *Pochormiga* (2004), su primer documental. La elaboración del film se extendió entre los años 2002 y 2004 y fue financiado autónomamente. Su estreno se llevó a cabo en el cine Lavardán de Rosario y, con posterioridad, en el Festival Latinoamericano de Vídeo de la misma ciudad, en el que obtuvo cuatro premios²⁶⁷. Estos reconocimientos le permitieron ser exhibido por un circuito de festivales internacionales y ser emitido por televisión²⁶⁸.

La trayectoria profesional posterior de Matiozzi se ha bifurcado entre la producción televisiva, la docencia universitaria y la realización cinematográfica. En esta última área experimentó una primera etapa protagonizada por varios proyectos documentales focalizados en la provincia de la que es oriundo, Santa Fe, en los que hizo hincapié en la memoria del pasado reciente argentino e indagó en su identidad política. Así, entre 2006 y 2007 elaboró el guión de su largometraje documental *Operación México*, sobre la historia del militante montonero Tulio “Tucho” Valenzuela. Este proyecto recibió financiación estatal, tanto del INCAA como de la provincia de Santa Fe, y después de varios cambios en el guión fue estrenado en 2016. Asimismo, en 2008 rodó *Che: 40-80-50*, documental que analiza tres hitos de la vida de este revolucionario:

²⁶⁶ Su tío materno Carlos “Tino” Molinas, oficial montonero de 25 años, fue asesinado el 12 de abril de 1975 en Campana (provincia de Buenos Aires) mientras expropiaba un camión de cereales. Su tío Alberto “Chacho” Molinas, miembro de la conducción de Montoneros, de 33 años, murió el 29 de septiembre de 1976 en el llamado combate de Villa Luro (barrio de Buenos Aires). Su tía María “Yiya” Molinas, de 18 años y militante de la Juventud Universitaria Peronista (JUP), fue asesinada en Rosario, el 7 de diciembre de 1976. Diez días después, el 17 de diciembre de 1976, fue asesinado su hermano mellizo, Publio “Tino” Molinas, militante montonero. Por último, su tío Francisco “Búho” Molinas, miembro de Montoneros, desapareció en febrero de 1977, a los 27 años. Sus restos fueron hallados en marzo de 2015.

²⁶⁷ Estos premios fueron: Premio al mejor documental, Mención Especial de Escuelas de Cine, Premio al Vídeo más votado por el público y Mención Especial Valor Educativo.

²⁶⁸ El documental fue emitido el 11 de marzo de 2011 en el programa *Caminos de tiza* de Canal 7. También fue emitido en CN23 y otros canales de cable.

su muerte en Bolivia a 40 años del asesinato, su nacimiento en Rosario a 80 años de su aniversario y la revolución cubana a los 50 años de la misma. El proyecto quedó en *stand by*, pero probablemente su contenido será transformado a formato televisivo.

La siguiente iniciativa fue el documental *Murales, el principio de las cosas* (2016). Este trabajo versó sobre un colectivo de ex presos políticos, cuyo modo de intervención en la sociedad es pintar murales en aquellos lugares donde fueron asesinados sus compañeros. Un documental en el que el realizador experimentó un giro, tanto en su propuesta estética y formal, ya que aparece él mismo como personaje en la narración; como en los objetivos del trabajo, pues durante su elaboración hallaron los restos mortales de su tío, lo que motivó que el hecho fuese incorporado a la película con la intención debatir esa porción del pasado a partir de su historia familiar.

La memoria también quedó recogida por Matiozzi en formato de serie documental. En concreto, este proyecto se denominó *Militantes* y fue financiado y difundido por Canal Encuentro, en el año 2012. El mismo consiste en cuatro capítulos de media hora en los que se abordan cuatro hechos históricos de la provincia de Santa Fe: El intento de toma del regimiento 11 de Infantería, el 9 de junio de 1956; los Rosariazos de 1969 y la huelga ferroviaria, en septiembre de 1969. También de carácter institucional fue la dirección de la serie *Vecinos*, en la que narra cómo cuatro pueblos de esta provincia modificaron su localización a través de un convenio con el gobierno, que les proporcionó materiales para que construyan su casa.

Por último, este director también se ha sumergido en la ficción y en 2013 produjo el cortometraje *Carnaval* (2014), sobre la historia de dos hermanos santafecinos que trabajan y viven en el mismo lugar. En este trabajo se percibe una evolución dentro de las preocupaciones del realizador, de índole estética y formal. La misma que también está presente en su proyecto online *100 estados creativos*. Esta iniciativa consistió en la publicación a través de su canal de YouTube, durante cien semanas consecutivas, de pequeños cortos en los que experimentaba con algún elemento de su entorno.

2.3. Diego Ceballos

*“El documental es mi espacio de acción política”*²⁶⁹

Diego Ceballos nació en Buenos Aires, el 11 de enero de 1971. Su interés por el documental es temprano, pues fue con 16 años cuando decidió que su profesión estaría

²⁶⁹ Declaraciones de Diego Ceballos en entrevista con la autora, el 3 de julio de 2015.

relacionada con la actividad audiovisual. La institución elegida para llevar a cabo esta formación fue la Escuela de Cine de Avellaneda, donde estudió dirección documental. Esta etapa se caracterizó por las condiciones de precariedad en las que funcionó, que definían la filosofía de este centro y determinaron su modo de trabajo como realizador. El mismo se resume en producir con mínimos recursos y en apelar a métodos cooperativos, sin fines de lucro y al margen de los canales de financiación habitual. Estas son, a su vez, las bases del Movimiento de documentalistas, que también integra.

Durante este periodo elaboró su primer medimetraje, *Bajo tierra* (1993). Su objetivo consistía en narrar el trabajo del personal de mantenimiento nocturno de los subterráneos de Buenos Aires. Un documental cuyo contexto histórico de elaboración, caracterizado por la etapa de privatizaciones de empresas públicas en el país, motivó un giro argumental, lo que llevó a narrar ese proceso de privatización concreta y a subordinar los objetivos iniciales del mismo²⁷⁰. Tras él llevó a cabo la elaboración de su tesis de estudios, que consistió en la realización de un largometraje basado en el trabajo de buceo a grandes profundidades. Esta cinta se denominó *Heliox* (1999) y para ella se trasladó a una plataforma petrolera, donde entrevistó a estos profesionales, haciendo hincapié en sus historias de vida. La finalización de este trabajo se prolongó en el tiempo, periodo que coincidió con la consolidación de su etapa como camarógrafo en Canal 13 y donde conoció a Jorge Fortes, codirector de su siguiente documental: *Afroargentinos* (2002). Este largometraje documental aborda la historia de los ciudadanos argentinos de origen africano y tuvo como intención romper el estereotipo que asocia a Argentina con un país europeo. Para ello, los co-directores armaron el trabajo a través de entrevistas a argentinos negros, tanto inmigrantes recientes como hijos de inmigrantes, por lo que descartaron dar voz a expertos e historiadores blancos que suplieran a los verdaderos protagonistas de la historia.

Tras la difusión de este trabajo, y en plena crisis de 2001, Ceballos tuvo claro que quería plasmar dicho contexto en un documental. En este sentido, y al igual que sucedió en su primer medimetraje, optó por mostrar una historia que representase el conjunto de acontecimientos que tenían lugar en Argentina en ese periodo y que condensaba la historia reciente del país. Dicha historia se concentra en *Fusilados en Floresta* (2006), documental que relata un caso de “gatillo fácil” y, en concreto, el asesinato de tres jóvenes a manos de un policía jubilado en el marco de las protestas

²⁷⁰ Estos se basaban en la representación del trabajo nocturno de un colectivo de trabajadores, en mostrar el paisaje del metro y sus estaciones, así como la estética de los trenes.

sociales de diciembre de 2001. El mismo tuvo su estreno en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, en 2006 y 2007, y participó en varios festivales. Tras este proceso no ha vuelto a dirigir ningún documental, aunque ha participado en otros roles cinematográficos, como asistente de cámara o camarógrafo, y como director de producción del documental *Adolfo Pérez Esquivel, otro mundo es posible* (Miguel Mirra, 2009).

2.4. Miguel Mirra

*“El documental es una manera de vivir”*²⁷¹

Miguel Mirra nació en Lanús, provincia de Buenos Aires, en 1950. Procedente de una familia de clase trabajadora, desde muy joven comenzó a militar política y sindicalmente. Dicha experiencia fue el detonante que le movió a introducirse en el mundo del cine. En concreto, el interés por reflexionar sobre su pasado militante le llevó a revisar la historia latinoamericana, por lo que desplazó sus preocupaciones hacia el ámbito cultural y subordinó los aspectos económicos y la lucha de clases que habían motivado su participación política los años anteriores. Este giro se produjo tras conocer la obra del antropólogo Adolfo Colombres y, sobre todo, sus libros *La colonización cultural de la América Indígena* y *Cine, antropología y colonialismo*, cuya lectura trajo consigo que, a principios de la década de los años 80, retomara sus estudios universitarios y se matriculara en la carrera de antropología. Esta formación le llevó a concebir el cine como una “herramienta de investigación etnográfica”²⁷², motivo por el cual en 1982 empezó a estudiar en la Escuela de Cine de Avellaneda. Durante su paso por este centro dirigió varias películas y nucleó el Grupo Maskay²⁷³. Estos trabajos se llevaron a cabo siguiendo la modalidad de producción cooperativa, siendo el primero de ellos el medimetraje experimental de carácter documental *Sin confirmación* (1982). A continuación realizaron *La máscara de la conquista* (1984) que reconstruye la conquista de América. En contraposición a este argumento surgió *Hombres de barro* (1987), en la que se analiza la vida en las comunidades indígenas de Salta y Jujuy, así como las resistencias llevadas a cabo por sus integrantes. La última producción del grupo fue *Después del último tren* (1989), una ficción basada en la novela *Viejo camino del maíz*,

²⁷¹ Declaraciones de Miguel Mirra en cuestionario enviado por la autora, el 27 de enero de 2015.

²⁷² Declaraciones de Miguel Mirra en entrevista con la autora, el 13 de julio de 2015.

²⁷³ Esta agrupación fue una de las experiencias que marcó el documental argentino de la transición (Véase Margullis, 2014).

de Adolfo Colombres, sobre una historia de vida que aborda la pérdida de recursos de Santiago del Estero consecuencia de las multinacionales extranjeras.

Tras esta experiencia grupal se inició una nueva etapa en la carrera cinematográfica de Miguel Mirra, focalizada en la ficción, tanto cinematográfica como televisiva, así como en la docencia y en la realización de talleres documentales en barrios y provincias argentinas. En lo que respecta al primer ámbito, realizó la miniserie de televisión boliviana *Laberinto* (1989), el largometraje a caballo entre la ficción y el documental *Crónica de un extraño* (1989), los unitarios televisivos *Como el barro* (1993) y *El pasaporte* (1994), y el largometraje de ficción *Pozo de zorro* (1996), sobre un grupo de soldados en la Guerra de Malvinas²⁷⁴.

La crisis de 2001 y los movimientos sociales surgidos con anterioridad a esta inauguraron otra etapa en la carrera de este realizador. La misma se caracteriza por su abundante producción documental. Este periodo fue inaugurado, desde el punto de vista de las resistencias colectivas, por el documental *Tierra y Asfalto* (2002), que narra la ocupación de la Plaza de Mayo de Buenos Aires, por miembros de la comunidad colla, como reclamo para la devolución de sus tierras en la provincia argentina de Jujuy. Tal temática volvió a ser abordada en *La plaza de los collas* (2008), aunque con otro desenlace argumental²⁷⁵. Su siguiente documental fue *¡Que viva Gualaguaychú!* (2005), en el que reflejaba la oposición de los ciudadanos de esta localidad a la instalación de plantas de celulosa y las consecuencias de esta operación en la naturaleza. A continuación dirigió *Las venas vacías* (2008), documental en el que criticaba las agresiones medioambientales y el saqueo de los recursos naturales argentinos a cargo de multinacionales extranjeras, así como las resistencias surgidas en rechazo a estas operaciones. Una temática volvió a registrar, desde la óptica regional, en *Los ojos cerrados de América Latina* (2009) y *Los ojos abiertos de América Latina* (2014). También como resistencia, pero dirigida a romper los prejuicios y el rechazo hacia determinados colectivos, desarrolló el documental *De artistas y de locos* (2011), trabajo en el que recreó las obras de arte que, como dispositivo de integración social, llevaban a cabo un conjunto de internos de un hospital psiquiátrico argentino. En paralelo, también analizó las luchas sociales desde la perspectiva individual, como *Adolfo Pérez Esquivel, otro mundo es posible* (2010), documental sobre este premio Nobel de la paz argentino;

²⁷⁴ Este film fue censurado y perdió la financiación estatal recibida. Finalmente, fue estrenado en 1999.

²⁷⁵ Si bien en *Tierra y asfalto* se reflejaban las dificultades y la lucha llevada a cabo por la comunidad colla, en *La plaza de los collas* se muestra su “victoria” por la tenencia definitiva de sus tierras ancestrales.

*Darío Santillán, la dignidad rebelde*²⁷⁶, sobre el piquetero fallecido en un corte de ruta en 2002, y *Norita, Nora Cortiñas* (2013), sobre esta madre de la Plaza de Mayo.

A su vez, en 1995 fundó el Movimiento de Documentalistas, cuyos postulados básicos son la defensa de la figura del documentalista y la institucionalización de la misma, guardando reminiscencias del trabajo en cooperativa de la Escuela de Cine de Avellaneda. De hecho, esta organización se distingue por su carácter horizontal y sin estratificación, por la toma de decisiones en asamblea y por basarse en la autonomía y el trabajo comunitario, al margen de la financiación institucional y teniendo en los movimientos sociales surgidos al calor de la crisis de 2001 su punto de referencia. Durante su trayectoria la misma ha experimentado dos etapas. Una primera, entre 1995 y 1999, durante la cual crearon el I Festival Nacional de Cine y Vídeo Documental (1997). La segunda etapa, que se desarrolla hasta la actualidad, tuvo como eje principal la puesta en Marcha del Festival Internacional Tres Continentes del Documental (Asia, África y América Latina). La trayectoria de este colectivo quedó recogida, con motivo del 20 aniversario de su nacimiento, en *El documental en movimiento* (2015), el último trabajo documental de este director.

3. LOS TEXTOS

Los cuatro documentales que se analizan a continuación son trabajos biográficos que comparten aspectos temáticos, estructurales y formales. En lo que respecta a la primera dimensión, todos ellos coinciden a la hora de hacer referencia al perfil de las víctimas de la represión de la crisis de 2001 como el tema más abordado, sin entrar a analizar esta coyuntura histórica más allá de configurarla como marco de referencia en el que se suceden los acontecimientos. La recreación de los asesinatos, a través de las protestas populares y la actuación de las fuerzas de seguridad, así como las consecuencias de tales decesos, también cuentan con una presencia protagónica.

La reiteración de estos tres temas se justifica en la estructura narrativa y organización interna de la argumentación que presentan los cuatro trabajos, pues se encuentran divididos en tres partes, precedidos por una introducción-resumen que ubica al espectador y que termina con los títulos de crédito. Tales divisiones son: 1) vida, 2) muerte y 3) efectos de los asesinatos. Esta estratificación, en algunos casos llega a ser

²⁷⁶ Este documental se estrenó comercialmente en el cine Gaumont (Buenos Aires) entre el 26 de abril y el 9 de mayo de 2012. Fue visto por 784 espectadores. En paralelo fue exhibido por un circuito alternativo de difusión y colgado en YouTube, donde el vídeo ha sido reproducido más de 31.000 veces.

incluso de carácter formal, al estar precedida por intertítulos. En lo que respecta al tratamiento de la vida de los fallecidos, este hace hincapié en sus distintas personalidades, para lo cual los cuatro relatos se basan en los testimonios de sus familiares y conocidos, que en los casos de las víctimas con perfil militante se lleva a cabo a partir de entrevistas con miembros de las organizaciones a las que pertenecían así como por las personas a las que estos ayudaban. Los testimonios son usados subjetivamente para representar las muertes de los fallecidos, que son ilustradas a través de material de archivo mediante varias estrategias, entre las que destacan la reconstrucción ficcional y el videoclip. Por último, la tercera de las partes que presentan los cuatro trabajos se focaliza en mostrar los efectos de los asesinatos y, en concreto, en dibujar resurrecciones simbólicas de los fallecidos. Tales representaciones consisten en hacer ver al espectador que los decesos proyectados son solo físicos, pues simbólicamente las víctimas están presentes en familiares, conocidos y organizaciones a las que estaban vinculadas, a través de los cambios que los testigos experimentan.

A su vez, todas las películas coinciden en mostrar la historia narrada desde el punto de vista de las víctimas y en no dar voz a los victimarios. Este posicionamiento se repite a la hora de transmitir los valores que portaban los fallecidos y en construir una imagen negativa de los responsables de sus muertes. Tal oposición se reproduce a nivel formal, a través del uso de discursos metafóricos. De hecho, si bien las víctimas son perfiladas positivamente a través de las alusiones de los testimonios, el lenguaje visual de carácter metafórico utilizado en los documentales refuerza tal imagen y se extiende, de manera opuesta, a los victimarios. Para ello, en el caso de las víctimas se hace uso de comparaciones y registros visuales de animales (hormigas, palomas), que asocian a las víctimas los valores positivos que los mismos simbolizan. En paralelo, los distintos usos que se da a la luz también funcionan para generar una atmósfera positiva en alusión a las víctimas, al igual que sucede con la dicotomía que en algunos casos se hace entre las imágenes en blanco y negro y en color, que contrasta su presencia a través de la presencia de distintas tonalidades cromáticas. Unas estrategias narrativas que también sirven para configurar a los responsables de las muertes, para lo que se echa mano de la fotografía fija en blanco y negro, congelada o a lenta velocidad de proyección. Estas decisiones fabrican un aspecto de rechazo de tales figuras, las anclan en el pasado y las asocian a lo malo y a la muerte.

Este recurso estilístico forma parte de las propuestas formales que los cuatro documentales presentan en común. Así, en todos los casos el modo de representación

documental interactivo es el predominante. En él las entrevistas soportan la narración y aparecen presentadas a través de intertítulos, sin cuestionamientos ni intervenciones de los realizadores, lo que dota a los argumentos de sus emisores de legitimidad. Del mismo modo, en función del perfil del fallecido reproducen una tipología concreta, inclinándose por los testimonios de familiares cuando los fallecidos no tienen un perfil militante; con especial presencia las entrevistas de las madres; y por miembros de organizaciones políticas o vinculados a estas cuando sí existía esta pertenencia. En paralelo, los cuatro documentales coinciden a la hora de transmitir a nivel visual sus declaraciones, pues la mayor parte de las entrevistas reproducen el binomio espacio-sujeto, son registradas a través de planos cortos y a las mismas les es aplicado un zoom lento que cierra mucho el encuadre en los casos de las declaraciones más dramáticas, decisiones con las que se refuerza el contenido de las mismas.

Este protagonismo de los testimonios subordina el material de archivo utilizado en los cuatro documentales. Así, las funciones que cumple este recurso son de contextualización, por un lado, y de ilustración de las declaraciones de los testimonios, reforzándolas, por otro. Del mismo modo, también es recurrente su uso irónico, que se aplica sobre los responsables políticos de la crisis.

3.1. 19 y 20

Este documental recorre las vidas de los cinco fallecidos en Buenos Aires como consecuencia de la represión policial el 20 de diciembre de 2001. En concreto, la cinta traza su perfil, subraya cómo murieron y muestra las consecuencias de estos fallecimientos en sus allegados más próximos y en parte de la sociedad argentina. Estos rasgos se ubican en un marco histórico de referencia al que se da sentido a partir de los testimonios de los protagonistas de la cinta, cuyo funcionamiento no se entra a valorar.

En lo que respecta a su nivel temático, la película se sostiene sobre 15 ejes. La representación del perfil de los fallecidos es el tema más socorrido, con 23 apariciones (23%). Las protestas del 20 de diciembre, con 12 menciones (12%), y la represión policial, con 11 apariciones (11%), se sitúan a continuación. Por el contrario, los temas que menor incidencia presentan en el documental son la desocupación, la inestabilidad sociopolítica de finales de 2001, la responsabilidad política de los saqueos, la crisis de representación y los efectos de las muertes en los familiares de los fallecidos, con 3 apariciones (3%); así como la precariedad laboral y la impunidad de los responsables de

la represión, con 2 apariciones (2%)²⁷⁷. De esta distribución se desprende que la focalización que la cinta hace de las biografías de los fallecidos, sus decesos y las consecuencias que estos generaron, mientras que la crisis es construida como el contexto en el que estas muertes tuvieron lugar.

Este trabajo se organiza internamente en tres segmentos, estructura que hace hincapié en el perfil de los fallecidos, reconstruye dichas muertes dentro del contexto de la represión del 19 y 20 de diciembre y abarca las consecuencias personales y sociales de los asesinatos. A estas se suma un extracto de tres minutos, que funciona como introducción. Este primer espacio (secuencias 1-7) ubica espacial y temporalmente las muertes, al mostrar las barricadas del centro de Buenos Aires durante el 20 de diciembre de 2001. A su vez, se realiza una presentación de algunos de los familiares de las víctimas en situaciones de su vida cotidiana. Para ello, se lleva a cabo un montaje consecutivo de las imágenes, que establecen una relación de causalidad de las primeras sobre las segundas. El siguiente segmento en el que se divide la narración (secuencias 8-39) procede a construir el perfil de los fallecidos a través del testimonio subjetivo de sus allegados. Estos inciden en los rasgos más íntimos y personales de los fallecidos, así como en su dimensión política, en el caso de que fueran militantes. En paralelo a estas descripciones se reconstruye el cacerolazo del 19 de diciembre y se apelan a las causas que lo generaron, en concreto la presión que ejercieron los saqueos que tuvieron lugar a lo ancho y largo del país en los días previos al estallido popular, especialmente durante la misma mañana del 18 de diciembre en el conurbano bonaerense. La siguiente parte del documental (secuencias 40-54) analiza este fenómeno, a partir de cuatro aspectos: las causas de la presencia de los fallecidos en la protesta, las bases de esta convocatoria, el estado de ánimo de las víctimas durante su participación en la movilización y el modo en que a su parecer se desarrolló la represión policial. En el primer caso, se confirma que los motivos para participar en la protesta fueron las convicciones políticas o la indignación. En lo que respecta a sus peticiones, estas eran heterogéneas y abarcaban desde la disolución del estado de sitio hasta la finalización del neoliberalismo. Por su parte, el sentimiento de las víctimas durante las protestas, en los dos casos que se exponen, era de euforia y felicidad. En paralelo, la represión estatal que siguió a la movilización es percibida por los testimonios como desmesurada e injustificada, y se hace hincapié en sus consecuencias desde la subjetividad de los testimonios, pues se

²⁷⁷ El resto de temas que se abordan son: Relaciones familiares (10 menciones, 10%), cacerolazo 19D y saqueos (7 menciones, 7%), reconstrucción muertes (6 menciones, 6%) y hambre (5 menciones, 5%).

narra cómo se enteraron de las muertes y se relata una de ellas. El último de los extractos (secuencias 55-67) en los que se divide el documental apela a los efectos sociales y familiares de los asesinatos y devuelve a la narración el componente crítico. Este se canaliza a través de la denuncia hacia la falta de justicia existente en el país, ya que se pone de manifiesto que los responsables políticos y materiales de la represión se mantenían impunes en el momento de la elaboración del documental. Ambas situaciones, sin embargo, funcionan como el motor que genera una serie de efectos en los familiares de los fallecidos y de una parte de la sociedad, los cuales se materializan en la demanda de justicia. La misma es canalizada a través de la proyección de un homenaje a las víctimas de la represión del 20 de diciembre de 2001, en el centro de la ciudad, en el que se colocan placas en los lugares en los que estos fallecieron y se insta a actuar contra la impunidad de sus responsables.

Para articular este argumento, el documental se vale de los testimonios y del material de archivo. Así, se reproducen 16 entrevistas con familiares, compañeros y amigos de los fallecidos (64% del total de sujetos con diálogo), que suman 63 apariciones (87%). En lo que respecta a la representatividad de cada uno de los fallecidos, existen diferencias. Así, se reproducen cinco entrevistas relacionadas con Gastón Riva, en las que se pregunta a su mujer, madre, abuela y dos compañeros del sindicato de motoristas al que pertenecía. Estas suponen un 31% del total de los testimonios y suman 21 apariciones, un 33% del total de las intervenciones con diálogo. Por su parte, se entrevista a cuatro allegados de Carlos Almirón: sus padres y dos compañeros de militancia (25%), que alcanzan 15 apariciones (24%). Dos son las entrevistas que se realizan a los familiares de Gustavo Benedetto, a su madre y hermana (12,5%), que aparecen en 12 ocasiones (19%). También son dos los testimonios que se utilizan para labrar el perfil de Diego Lamagna (12,5%), a través de las entrevistas su hermana y un amigo, que son mostrados en 7 ocasiones (11%). Por último, el documental se vale de tres entrevistas, a su mujer y dos compañeros de militancia, para acercar al espectador a Alberto Márquez (19%), que suponen 8 apariciones (13%). De esta manera, se constata que los testimonios relacionados con cada uno de los fallecidos no tienen un “peso” similar en el documental, ya que la diferencia entre la cantidad de entrevistas que se lleva a cabo a los allegados de estos llega a ser de más del doble y sus apariciones, de casi el triple, como puede observarse en la representación de Gastón Riva y de Diego Lamagna.

En cuanto a la tipología de los testimonios, la proporción entre las entrevistas que se realizan a familiares y a amigos y compañeros es prácticamente similar, pues el primer grupo está conformado por 9 personas y el segundo, por 7 (56% y 44%). No obstante, las apariciones globales de estos se inclinan claramente hacia el lado de los familiares, que aparecen 48 veces (76%), mientras que los amigos y compañeros de militancia o sindicato lo hacen 15 veces (24%). Asimismo, al desglosar los testimonios en función del género de los entrevistados se constata que las mujeres están más representadas que los hombres, pues si bien se realizan 8 entrevistas a cada grupo, las primeras cuentan con 46 apariciones (73%), mientras que la presencia de ellos baja hasta las 17 apariciones (27%). En cuanto a la relación que guardan cada uno de los testimonios con los fallecidos, la figura que más aparece, en el caso de las mujeres, es la de la madre (en tres de las cinco víctimas), seguida de las hermanas y esposas (en dos de los cinco fallecidos) y de las abuelas (en uno de los casos). En el otro grupo de testimonios, la mayoría de los varones entrevistados son compañeros de militancia o del sindicato al que los fallecidos pertenecían (en tres de los cinco casos, con un total de seis de las ocho entrevistas que se realizan a los hombres). Por el contrario, solo aparece uno de los padres de los fallecidos mientras que el entrevistado restante es amigo de una de las víctimas. De estos testimonios se extraen dos conclusiones. Por un lado que la representación mayoritaria de los fallecidos se lleva a cabo desde el ámbito personal e íntimo de la familia, rol que se otorga a las mujeres. Por otro, que la presencia de los hombres en el documental sirve para proyectar la dimensión política de los fallecidos, pues en la mayoría de los testimonios masculinos están vinculados con la política, a través de un sindicato, partido político o movimiento social.

Dichos testimonios reciben un tratamiento visual concreto. Así, son presentados en todas las entrevistas a través de intertítulos, en los que se especifica su nombre y relación con el fallecido. Sin embargo, existen diferencias visuales en cada uno de los grupos en los que se dividen los testimonios. En el caso de los familiares, las entrevistas reproducen el binomio espacio/sujeto, pues todos ellos aparecen en sus casas, ya sea en el salón, en la cocina o en el jardín. En paralelo, se reproduce un viaje simbólico hacia el universo personal de los protagonistas, que se concreta a través del traslado físico de uno los testimonios, la madre de Gastón Riva, a la que se entrevista mientras conduce mostrando el barrio en el que nació su hijo. Un rasgo de la enunciación que constata la apuesta de los autores del relato por mostrar la dimensión más subjetiva de las víctimas

de la represión del 19 y 20 de diciembre²⁷⁸. Esta subjetividad se refuerza a través de la aplicación de otras estrategias narrativas. Es el caso del tamaño del encuadre utilizado para reproducir las entrevistas, que en la mayoría es el primer plano, el cual muestra la expresión de los sujetos, cerrándose hasta llegar al gran primer plano en las narraciones más dramáticas. Esto sucede en los casos de los testimonios de las mujeres de Alberto Márquez y Gastón Riva, cuando la primera narra cómo muere su pareja y qué sentía en dicho momento y la segunda cómo se entera del fallecimiento del joven. Unos momentos en los que el cierre del plano traslada al espectador el dramatismo que reviven los testimonios y que confirma la focalización de la narración desde el punto de vista de estos, ya que son los encargados tanto de hacer un perfil de los fallecidos como de relatar los acontecimientos relacionados con sus muertes. Por otro lado, el contracampo utilizado en las entrevistas sirve para connotar el núcleo familiar del que formaban parte algunos de los fallecidos, siendo especialmente llamativo el caso del piquetero Carlos Almirón, ya que las entrevistas a sus padres se lleva a cabo delante de una vitrina repleta de santos y vírgenes, imagen que subraya sus creencias religiosas. Por el contrario, esta aproximación al mundo personal de los fallecidos el 20 de diciembre de 2001 no se reproduce en las entrevistas a los amigos y compañeros de militancia de los fallecidos. En estos casos la puesta en escena en la que tienen lugar las entrevistas es impersonal. De hecho, en tres de ellas se desconoce la ubicación exacta de ellas, mientras que las que sí se localizan apelan a la dimensión social de los fallecidos. Es el caso de las entrevistas a los compañeros de militancia de Alberto Márquez, que son interpelados en un bar, y del amigo de Diego Lamagna, que asocia su condición de *biker* al lugar en el que se le realiza la entrevista, una tienda llena de bicicletas en el contracampo de la imagen. De la misma manera, la organización física de las entrevistas es diferente, ya que en dos ocasiones estas se desarrollan a nivel grupal, para lo que se utilizan planos generales y estáticos en cada una de las ocasiones en que son entrevistados estos sujetos. Con estos datos, se constata la reproducción de una dicotomía de las imágenes, ya que los realizadores apuestan por construir con más intensidad el universo personal de los fallecidos, a través del espacio, plano y movimiento de la imagen, y por el contrario, subordinan su dimensión social, con planos estáticos y menos expresivos así como a través de localizaciones impersonales.

²⁷⁸ Este recurso está presente en otros documentales argentinos sobre el pasado reciente del país, cumpliendo la misma función. Es el caso del trabajo de *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994), donde la protagonista de la narración, Ana Testa, despliega su memoria acudiendo, mientras conduce, a los lugares en los que participó en actividades promovidas por esta organización.

Las funciones que cumplen los testimonios en el documental son la construcción de un perfil positivo de los fallecidos y la representación de la ausencia de estos. No obstante, la aparición de las víctimas de la represión del 20 de diciembre también se reproduce a nivel físico. Así, en la segunda parte del relato, cada una de las historias de vida de los fallecidos es precedida por una imagen heterodiegética del protagonista en blanco y negro, sobre la que se extiende un intertítulo que informa de su nombre y ocupación y a la que se superpone una melodía de música instrumental a base de tambores y cacerolas. De la misma manera, el encuadre utilizado es, en la mayoría de los casos, el primer plano, al que se aplica un zoom de acercamiento. Así, el blanco y negro utilizado en las fotografías constatan el congelamiento, en el pasado, que el 20 de diciembre de 2001 supuso en la vida de los protagonistas del documental. Una fecha que es recordada a través de la música utilizada y unos recorridos vitales truncados que se refuerzan mediante el tamaño de las imágenes y el movimiento de proximidad hacia las figuras que en ellas aparecen, con los que se subraya la expresión de los ausentes y se fomenta la identificación del receptor con estas figuras. En paralelo, en esta parte del relato también se hace uso del vídeo doméstico para traer al presente a los fallecidos. Es el caso de Diego Lamagna, del que se muestra un vídeo casero protagonizado por él en una competición de saltos en bicicleta, el cual le connota positivamente al asociarlo con los valores deportivos. Tanto estas imágenes como las fotografías de los fallecidos son utilizadas, de nuevo, al final de la narración, cuando tiene lugar el relato de su fallecimiento. Una repetición que refuerza las consecuencias de la represión. Por último, la huella de los ausentes también aparece a nivel físico en las entrevistas que se hacen a los testimonios. En estos casos, las fotografías de varios de los fallecidos están presentes en el contracampo de la imagen, a nivel diegético, a modo de retratos colgados en la pared o en vitrinas. Una presencia que refuerza las condiciones en las que los protagonistas murieron pero, sobre todo, los efectos generados en sus allegados.

Estas imágenes procedentes del archivo personal de los testimonios son infrecuentes en el documental, lo contrario de lo que sucede con el material de archivo televisivo y de otros grupos de cine de intervención política, cuya utilización en el relato es prolija. De hecho, estas imágenes se proyectan para reconstruir los saqueos previos al estallido popular, las movilizaciones del 19 y 20 de diciembre, la represión estatal que siguió a estas y la reacción de la dirigencia política durante ambas jornadas. Una extensión que les lleva a cumplir varias funciones. En primer lugar, su uso sirve para ilustrar las declaraciones de los testimonios, que en ningún caso son contradichas. Una

función que revela el rol secundario de este recurso, a pesar de su presencia abultada en la narración. De la misma manera, las imágenes de archivo niegan a través de la ironía las declaraciones del único político que aparece en el documental, lo que convierte a dichas imágenes en un material de contra-información. Así, el extracto de la alocución de Fernando de la Rúa en el que anuncia el estado de sitio en el país es seguido de las imágenes del cacerolazo espontáneo en distintos barrios de Buenos Aires, imágenes en las que se constata la reacción contraria de la ciudadanía a la imposición de su máximo representante.

La presencia y roles que la narración asigna a los testimonios explican el modo de representación documental predominante: el estilo interactivo. Sin embargo, se asocia con otras fórmulas de representación, como la reflexiva. Esta interpretación se percibe en la primera parte del documental, donde el montaje rápido de las imágenes intercala planos de las barricadas en el centro de Buenos Aires el 20 de diciembre con instantáneas de las instituciones y las consecuencias de las movilizaciones, que aparecen distorsionadas, a las que se superpone una melodía que evoca a los cacerolazos que tuvieron lugar esos días. Una combinación de recursos narrativos que apela a la magnitud de los acontecimientos, cuya velocidad ligera alude a la cantidad de sucesos que tuvieron lugar en poco espacio de tiempo. A su vez, el tratamiento que se hace de las imágenes de archivo televisivo y la selección de las imágenes de grupos de realizadores de intervención política muestra una clara dicotomía a la hora de mostrar el mundo histórico representado, ya que mientras que las imágenes de la televisión aparecen de manera crítica, como contra-información especialmente a la hora de proyectar las consecuencias de la represión y el rol que los medios hegemónicos en la proyección de los fallecidos y detenidos; los planos escogidos de los grupos de cineastas militantes recogen las consecuencias positivas de la rebelión popular, a modo de “victoria” de los manifestantes y “derrota” del neoliberalismo. Esta dicotomía de las imágenes de televisión y de grupos de cineastas militantes se traslada al ámbito del contenido de las imágenes. En este sentido, es relevante la construcción binaria que se realiza de las movilizaciones y la represión durante las jornadas del 19 y el 20 de diciembre, ya que a través del montaje se proyectan dos posturas diferentes, la de las fuerzas estatales y la de los manifestantes, eligiendo el documental este último lado. La reproducción de este hito histórico apela a otro acontecimiento de dimensiones similares, el Cordobazo, que fue representado a través de la misma estrategia narrativa.

3.2. *Pochormiga*

Este mediodocumental indaga en la figura de Claudio “Pocho” Lepratti, trabajador social que fue asesinado el 19 de diciembre de 2001, en Rosario, como consecuencia de la represión ejercida por las fuerzas de seguridad estatales a las protestas populares generadas en esta localidad durante esa jornada. En este sentido, el trabajo de Francisco Matiozzi hace hincapié en el perfil del fallecido, reconstruye su muerte, para lo que explica el contexto en el que esta se generó y subraya las consecuencias de este fallecimiento. Por el contrario, la crisis es mostrada como marco de referencia en el que estos elementos tuvieron lugar, sin que se explique su funcionamiento.

Esta dicotomía está presente en los 13 temas que se abordan en el documental. En el que más se incide es en el perfil de Claudio, que es aludido en 17 ocasiones (25%). A continuación se sitúan las veces que se abordan los efectos de su muerte, 8 (12%). Le siguen el abordaje que se lleva a cabo a los responsables de esta y el trabajo que el fallecido realizaba en una “villa miseria” de Rosario, con 7 alusiones (10%). A continuación se sitúan los intereses e inquietudes altruistas de la víctima, con 6 alusiones (9%); la represión ejercida por la policía el 19 de diciembre de 2001 y la relación que mantuvo el protagonista con la Iglesia, a través de su paso por un seminario, con 5 alusiones cada tema (7,5%). Con 4 apariciones aparece el rol de las resistencias populares (6%) y con dos la relación familiar, los motivos de la muerte de Claudio y la política neoliberal (3%). Finalmente, con una aparición cada tema, se sitúan las irregularidades en la investigación del fallecimiento y la corrupción (2%).

Este documental biográfico se organiza a partir de un argumento estructurado en tres partes. Estos extractos están divididos formalmente, van precedidos de una introducción y siguen un orden lineal de los hechos que narran²⁷⁹. En la presentación, (secuencias 1-7), el espectador es puesto en situación a través de un intertítulo extradiegético, con fondo negro y letras negras, que ejerce como dispositivo de contextualización y en el que se informa de la muerte de Claudio Lepratti, el 19 de diciembre de 2001, víctima de la represión policial mientras trabajaba en un comedor social. Asimismo, se resume la repercusión que tuvo ese asesinato en la sociedad rosarina y se procede a presentar al protagonista de la narración, recreación que se lleva a cabo de manera dual. Por un lado a nivel metafórico, pues un narrador heterodiegético

²⁷⁹ Dicha estructura evoca la organización interna del documental *Mala Junta '76* (Eduardo Aleverti, Pablo Mistein, Javier Rubel, 1996), que Francisco Matiozzi vio antes de elaborar su trabajo. Entrevista con Francisco Matiozzi, el 10 de julio de 2015.

compara la figura de Claudio Lepratti con una hormiga, a la que añade las connotaciones positivas que se derivan de este animal, como su carácter trabajador y organizador o el trabajo pequeño y minucioso que lleva a cabo, que se compara al del protagonista como trabajador social en un barrio de excluidos. Por otro lado, la figura de Claudio Lepratti es proyectada a través de imágenes de archivo, en las que el personaje es entrevistado y expone las actividades de inserción que lleva a cabo con jóvenes en situación de riesgo. Más adelante, las imágenes muestran las consecuencias de su asesinato, a modo de videoclip compuesto por imágenes de Rosario a ritmo rápido. En ellas, la cámara se desplaza por calles, carreteras y plazas y registra de manera reiterada murales, carteles y pintadas donde se reflejan frases e imágenes alusivas a la figura de Lepratti, en las que se confirma su “presencia” en la ciudad y en las que este es proyectado nuevamente de manera alegórica. Esta representación se lleva a cabo en términos de oposición entre los valores de igualdad y solidaridad que personificaba el fallecido y los del sistema capitalista en que murió. Para ello, las imágenes de los carteles y figuras alusivas a Pocho Lepratti son yuxtapuestas a otras con distintos símbolos de la sociedad del consumo y que a su paso la cámara encuentra, como los logotipos de McDonald’s, Burger King y Coca-Cola. Estas cierran el videoclip y dan paso al título del documental, nuevamente con fondo negro y grandes letras negras, en el que puede leerse: “Pochormiga. Un mundo en el que quepan todos los mundos”. Este paratexto sintetiza la filosofía de vida del protagonista y tras él se dedican varios minutos, mediante la combinación de la voz en *off* de un narrador heterodiegético y los testimonios, a describir la figura de Claudio Lepratti en lo que respecta a su ideología y labor. En concreto, el protagonista es introducido a través de la metáfora de la hormiga líder y con capacidad de movilización, personificación de las resistencias populares que surgieron en oposición a las políticas llevadas a cabo en Argentina a partir de 1955, de las que también es caracterizado como promotor. Para ello, la frase pronunciada por el narrador “hay que pasar el invierno” (2.46-2.48) se construye como el inicio del deterioro experimentado por las clases populares del país, y su autor, Álvaro Alsogaray, es personificado como el responsable de la desaparición de estas experiencias, al ser tildado como “el rey de los hormiguicidas” (2.52-2.54)²⁸⁰.

²⁸⁰ Álvaro Alsogaray fue uno de los políticos argentinos liberales más ortodoxos de la segunda mitad del siglo XX. Pronunció esta frase al ser nombrado ministro de Economía en 1959. La misma hacía alusión a las duras medidas de ajuste que se aplicarían a posteriori en el país, que recaerían sobre las clases trabajadoras.

La siguiente parte (secuencias 8-10) se destina a describir la infancia y juventud del protagonista del documental, para lo cual se introduce la narración con un intertítulo en el que puede leerse: “1. Claudio”. Así, la narración se desplaza hasta el lugar de origen del fallecido, en la provincia de Entre Ríos, y se encadenan las entrevistas con familiares, amigos de la infancia y profesores. Estos testimonios le describen en dos direcciones. De un lado destacan las declaraciones de sus familiares y amigos, en concreto de su madre y de una de sus hermanas, que hacen hincapié en la dimensión personal del fallecido, subrayando la buena relación familiar que existía entre ellos. Por el contrario, las declaraciones procedentes de amigos, profesores o compañeros aproximan al espectador a la dimensión más política del personaje, cuya identidad se inscribe en el Peronismo. Así, las declaraciones se refieren al origen del apodo con el que era conocido, “Pocho”, el mismo sobrenombre que recibió Juan Domingo Perón, y su identificación con la doctrina peronista, sobre todo con el ideal de justicia social. Este perfil político del personaje también se configura a través de su condición de joven militante, pues integró centros de estudiantes. A su vez, ambos tipos de testimonios coinciden a la hora de connotar positivamente la figura de Claudio Lepratti, del que se dice que todo el mundo guarda buenos recuerdos de él y del que se destaca su sencillez, carácter solidario y proactividad a la hora de ayudar a los demás. Un perfil que es subrayado a continuación, a través de la hipérbole, por el narrador heterodiegético y que repetirá a lo largo de sus intervenciones.

El siguiente extracto del documental (secuencias 10-18) viene precedido por un intertítulo en el que puede leerse: “2. Pocho”. Durante el mismo se procede a explicar la transformación que experimentó el protagonista en su etapa como seminarista así como la forma en la que murió. Así, se hace hincapié en la sensibilidad social del personaje y en la incompatibilidad de la misma con su formación en la institución religiosa en la que había entrado a formar parte, lo que motivó su salida del seminario y el comienzo de su labor como trabajador social en una villa de Rosario. Un giro que asocia al protagonista del documental con la Teología de la Liberación. Por su parte, la representación de la muerte del personaje se construye a través de una combinación de elementos: registro directo, narrador heterodiegético, reconstrucción ficcional y testimonios. En lo que respecta al registro directo, este se caracteriza por la proyección de uno de los chicos de la villa en la que trabajaba, que aparece tocando la guitarra y cantando una canción homenaje al fallecido, mientras a continuación las imágenes muestran un plano secuencia a cámara lenta de él, en pose divertida durante una jornada de trabajo. Tal

melodía, también metafórica, apela a los responsables de su muerte y a los efectos de la misma: el neoliberalismo y la irrupción de nuevas organizaciones sociales alternativas a este. Asimismo, perfila y eleva la figura de Lepratti, que comienza siendo un compañero y termina siendo “San Pocho de Ludueña (el barrio en el que trabajaba)”. Esta descripción será reforzada con la nueva aparición del narrador y las declaraciones de los testimonios. En las mismas se argumenta que la represión policial había sido planificada y que los responsables de la misma no formaron parte de los asuntos de análisis de la comisión de investigación constituida al respecto. A su vez, además de denunciar que la policía está detrás de la muerte de Lepratti -y con ello, los responsables políticos a nivel provincial, sin que se les dé voz-, se contrapone esta institución a la figura de Lepratti, uno como representante de la violencia y otro como promotor de la misma. Contraposición a la que se hilvanan las imágenes que reconstruyen a través de la ficción la muerte del protagonista a las cuales se une una nueva descripción del narrador de Lepratti, superpuesta a las imágenes de las calles de Rosario en las que aparecen numerosos carteles que apelan a este y en las que se vuelve a utilizar de manera reiterada la hipérbole para aproximar su figura al espectador.

La última parte del documental (secuencias 19-28) viene precedida por un intertítulo en el que se lee “3. Pocho Vive”. El montaje vuelve a combinar testimonios, registro directo y narrador heterodiegético para apelar a las consecuencias de la muerte de Claudio Lepratti en la sociedad. Así, las declaraciones sostienen que el fallecimiento del protagonista es físico, no simbólico, en dos direcciones. De un lado, destacan las palabras del cantante León Gieco, que vinculan a las organizaciones sociales alternativas al Estado, que integraba y se vieron fortalecidas, como los agentes con capacidad de solución de la crisis en la que el país se encontraba sumergido. De otro, los testimonios que subrayan los efectos del paso de Pocho Lepratti en sus vidas, siendo los más significativos los de los jóvenes con los que trabajaba en la villa de Rosario, que continúan luchando contra la exclusión. A su vez se registran imágenes de actos en demanda de justicia por el asesinato de Lepratti y en memoria del mismo. Este recuerdo finaliza con el narrador, que reitera que los objetivos que perseguía siguen presentes en la sociedad, para lo cual la narración reproduce una imagen metafórica en la que se muestra una dicotomía entre la muerte y la resurrección posterior del personaje a través de su presencia en la sociedad.

Siguiendo el modelo actancial, este recorrido por el argumento del documental pone de manifiesto la función de sujeto que cumple el personaje de Pocho. Este logra

alcanzar su objetivo, a pesar de su muerte, acontecimiento que en la narración funciona como dispositivo catalizador de tal propósito. En paralelo a él se sitúan los chicos del barrio en el que Lepratti trabajaba y, por extensión, la sociedad en su conjunto. Estos ejercen el rol de objeto de la narración, pues se trata de los personajes que se benefician de sus buenas acciones. A su vez, se apunta como oponentes a la clase política y, particularmente, a las Fuerzas de Seguridad del Estado, que merman la actividad del sujeto del relato pero que no aparecen en el documental en forma testimonial; y se sitúa a Edgardo Montalvo, párroco de la villa en la que empezó a trabajar, como el personaje que encarna al ayudante.

La representación de Lepratti se lleva a cabo a través de cuatro mecanismos. De un lado mediante el narrador, que connota al personaje positivamente, haciendo uso de la hipérbole a la hora de enumerar sus cualidades, que son reforzadas en el plano formal por la fuerte luz utilizada en las imágenes, que vincula metafóricamente a Lepratti con lo bueno y con la vida, a pesar de mostrarse estas en blanco y negro, cromatismo con el que el personaje queda congelado en un tiempo pretérito que evoca su fallecimiento. Estos rasgos que perfilan al personaje de manera positiva se materializan en la proyección de los testimonios, pero sobre todo en el uso de explícito de metáforas, tanto a nivel diegético como extradiegético. El recurso configura el tercer dispositivo de representación del personaje y aparece desde la introducción del documental, asociando la figura de Pocho Lepratti a la de una hormiga. La misma se construye mediante una animación, en blanco y negro y a través de un primer plano de este animal, del cual la cámara se separa lentamente para dar paso a un plano general de otras hormigas similares, que componen el rostro del protagonista. El montaje funciona como elemento de confirmación de las palabras del narrador, que vinculan al personaje con los aspectos positivos de estos animales y cuyo uso metafórico se repetirá a lo largo de toda la narración, a través del registro directo de pinturas con esta figura en las fachadas de las casas, locales comerciales, estatuas y monumentos de Rosario. A su vez, el sujeto de la narración también es representado a través de una bicicleta alada. Esta figura tiene su origen en la canción *El ángel de la bicicleta*, compuesta e interpretada por León Gieco, que personifica la figura de Lepratti, como ser bondadoso e inocente, para lo que se le describe a partir de su medio de transporte, que lo distinguió en vida. De esta manera, se vuelve a echar mano de la hipérbole en el videoclip que da inicio al documental, que a ritmo vertiginoso proyecta las pinturas de esta figura, que luce en las calles de la ciudad. De hecho, también se incluyen pinturas de bicicletas comunes, obras que en origen no

hacían referencia a este asesinato, sino a los desaparecidos de la dictadura, intertextualidad que sirve al documental para vincular a ambos actores sociales²⁸¹. La cuarta de las soluciones a través de las cuales se representa al protagonista de la narración es el material de archivo, cuya función en la cinta es probatoria. Así, se proyectan dos segmentos de una entrevista en televisión con él. Tales imágenes son proyectadas a través de un gran primer plano y en las mismas Lepratti expone, en tono tranquilo y conciliador, su labor en la villa y los objetivos que esta persigue. De la misma manera, se muestran las imágenes de este mientras juega con otros compañeros en el comedor donde trabajaba cuando fue asesinado. Estas quedan subordinadas a la melodía que canta uno de los chicos a los que ayudaba y son registradas a cámara lenta, decisión con la que se subraya el contenido de las misma, que lo compara con un santo. El material de archivo también está presente a través de la inserción de fotografías domésticas en las que aparece el protagonista del documental, que refuerzan las declaraciones de los testimonios.

Los diversos recursos que se utilizan para construir este personaje indican que a nivel formal la película combina varios modos de representación documental. Uno de los que más destacan es la modalidad interactiva, dados la presencia y los roles que cumplen en el documental los testimonios. Estos son de corta duración, aparecen de manera fragmentada y encadenada, no se contradicen entre sí y solo se repiten en una ocasión, para recalcar el contenido de las afirmaciones de uno de los personaje²⁸². Para registrarlos, la cámara se vale del primer plano fijo, que construye el binomio espacio-sujeto. En concreto, los familiares son entrevistados en su casa, el amigo seminarista en el interior de una iglesia o el abogado en un despacho. En términos cuantitativos, el número de personajes de los que el documental incluye su testimonio son 20 y 51 sus apariciones. El mayor peso en la narración es el que registran los grupos de personajes que se vinculan personalmente a Pocho Lepratti. Así, son entrevistados 5 amigos, que tienen un total de 17 apariciones con diálogo (31%); cinco chicos de la villa en la que trabajaba, con 11 intervenciones (20%); y cuatro familiares (sus padres y dos hermanas), que suman 9 apariciones (17%). Perteneciente a este ámbito de lo privado

²⁸¹ Matiozzi reconoce el intercambio de las distintas imágenes, tanto las que aluden explícitamente al asesinato de Claudio Lepratti, como las que configuran el homenaje del artista Fernando Traverso a los 300 desaparecidos en Rosario durante la dictadura. Al respecto, asegura: “Juego con esto, con el tema de vincular. No es confundir al espectador, es una construcción. Para mí tanto la ficción como el documental son formas de construir la realidad”. Declaraciones de Francisco Matiozzi en entrevista con la autora, el 10 de julio de 2015.

²⁸² Se trata de las declaraciones del sacerdote Edgardo Montalvo, en las que asegura: “A Pocho lo mató un cana (policía) en su lugar de trabajo”, que se repiten en dos ocasiones, para recalcar el enunciado.

del protagonista también es el testimonio de uno de sus profesores, que aparece 2 veces (4%) y el del párroco con el que trabajaba, que es registrado en 3 ocasiones (6%). En paralelo, y de carácter minoritario, el documental también registra testimonios que no conocían a Lepratti, pero que constatan las repercusiones de su muerte. Entre estos destacan el grupo compuesto por artistas militantes León Giego y Rodolfo “Mono” Saavedra, que aparecen una sola vez en el documental (4%); y el grupo de entrevistas relacionadas con la investigación del asesinato, en concreto a un periodista y a un miembro de la comisión de investigación del mismo, que suman 7 intervenciones con diálogo (13%).

La modalidad expositiva es igualmente importante y se aprecia tanto en el rol del narrador como en el uso de carteles. Estos últimos organizan internamente el relato, lo contextualizan en el tiempo y posicionan al espectador. Sin embargo, esta última función es ejercida en mayor medida por el narrador, una figura que es construida desde la ficción, pues aparece heterodiegeticamente a través de una voz masculina desconocida y ajena al fallecido. La misma cumple en la cinta una función dramática y emotiva. Para ello, el narrador reproduce, en distintos segmentos del relato, extractos de un texto del periodista Gustavo Martínez, cuyo contenido sirve para impactar sobre el espectador y hacer que tome conciencia. La figura del narrador también se distingue formalmente, pues esta aparece en los segmentos de la narración en la que las imágenes aparecen en blanco y negro y reconstruyen, de manera ficcional, el recorrido vital del protagonista. Así, la cámara se sumerge subjetivamente en la villa en la que este trabajaba y recorre las calles de la ciudad registrando en primer plano el periplo de un hombre en bicicleta, como si se tratara del mismo Lepratti. Lo mismo sucede a la hora de reconstruir ficcionalmente la muerte del trabajador social, que el narrador lleva a cabo a través de símiles y comparaciones con diversos personajes y colectivos históricos, dotando a Pocho Lepratti de una connotación de “héroe” popular, así como de la explicación de su legado a la sociedad. Una herencia que se proyecta de manera metafórica, pues a través de las palabras del narrador se explica que la muerte de Lepratti es solo física, ya que simbólicamente vive entre la gente; pero también a nivel visual, dejando de lado el plano en blanco y negro que caracteriza al narrador para dar paso a una imagen a color de un joven que parece ser Pocho transportándose en

bicicleta. Un cambio de tonalidad de la imagen que a través de la metáfora confirma que el protagonista no está muerto, sino que vive entre la gente²⁸³.

3.3. *Fusilados en Floresta*

Este documental analiza un caso de “gatillo fácil” cuyas víctimas fueron tres jóvenes: Maximiliano Tasca, Adrián Matassa y Christian Gómez. Su muerte se produjo como consecuencia de los disparos de un policía la madrugada del 28 de diciembre de 2001, en el barrio porteño de Floresta. En concreto, la cinta se adentra en el perfil de los protagonistas del acontecimiento, reconstruye cómo tuvo lugar el asesinato y hace hincapié en las consecuencias, sociales e individuales, del mismo. En paralelo, y a diferencia de los dos trabajos anteriores, el film analiza el fenómeno del “gatillo fácil” y lo relaciona con la crisis de 2001, al enmarcarlo temporalmente y estudiarlo tanto a través de su evolución histórica como mediante la de los actores que lo integran.

La inclinación hacia este tipo de representaciones queda patente en los 29 temas que sustentan el documental. Así, la descripción del perfil de las víctimas es el que más apariciones presenta, 35 (14%). A continuación se sitúan la toma de conciencia colectiva, con 31 apariciones (13%); la solidaridad vecinal, con 19 apariciones (8%); y la recreación del asesinato, con 16 apariciones (6%). Por su parte, la crisis de representación existente a finales de 2001 suma 15 apariciones (6%) y la represión estatal, la corrupción, las amenazas recibidas y el perfil del asesino, 13 (5%). La explicación del “gatillo fácil” se encuentra por debajo, con 8 apariciones (3%)²⁸⁴.

En lo que respecta a la estructura interna que sigue el documental, la cinta se divide en tres partes, precedidas por una introducción. En primer lugar se proyecta dicho prólogo (secuencia 1) que contextualiza el marco en el que tuvieron lugar los asesinatos, los acontecimientos de finales de diciembre de 2001, a través de un videoclip. El mismo, construido con imágenes de archivo, reproduce los acontecimientos más significativos de dicho periodo: los saqueos del 18 de diciembre, la declaración del estado de sitio de Fernando De la Rúa, el cacerolazo en protesta de este anuncio, la represión policial consecuencia de esta movilización y la renuncia del

²⁸³ La transformación cromática de la imagen imita el final de la película *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993). Declaraciones de Francisco Matiozzi en entrevista con la autora, el 10 de julio de 2015.

²⁸⁴ El resto de temas que se abordan son: pueblada tras el asesinato y efectos asesinatos (12 menciones, 5%), estrategia de la defensa, repercusión del juicio y dolor padres (10 menciones, 4%), organización de la lucha y responsabilidad política (6 menciones, 3%), tensión juicio (5 menciones, 2,5%), justificación de la movilización (4 menciones, 2%), saqueos, desocupación y reacciones condena (3 menciones, 1,5%), deuda externa, creencias religiosas y derechos humanos (2 menciones, 1%) y neoliberalismo, sentimiento hacia el asesino, inseguridad, injerencia de EEUU y hambre del país (1 mención, 0,5%).

presidente. La importancia de estos acontecimientos queda de manifiesto a través de la repercusión internacional que de ellos se proyecta.

La siguiente parte del documental (secuencias 2-6) se caracteriza por describir a las víctimas a través de los testimonios de sus familiares, en los que se hace hincapié en anécdotas personales y de los que se desprende que los fallecidos pertenecían a la clase media porteña y contaban con una alta formación académica, rasgos que rompen con el estereotipo de la víctima del “gatillo fácil” y asocian el hecho a la coyuntura de crisis²⁸⁵.

En el siguiente extracto (secuencias 7-15) se hace una reconstrucción de la noche en que murieron los jóvenes. Este acontecimiento se representa a través de los testimonios de los familiares, a los que se añade el de una testigo, una abogada y una periodista especializadas en la temática del “gatillo fácil”, que cumplen funciones diferentes. En este sentido, las declaraciones de los padres denotan un mayor dramatismo, al apelar a las cuestiones más subjetivas del asesinato y entrar a explicar cómo se sintieron en ese momento. Por su parte, las palabras de la testigo ejercen un rol informativo que funciona para describir cómo sucedieron los hechos. En lo que respecta a las dos profesionales, sus intervenciones extienden dicho caso de “gatillo fácil” a una problemática social, por lo que con sus palabras se denuncia la variación experimentada por la política represiva estatal argentina durante la democracia. A nivel visual, la reconstrucción de los asesinatos se lleva a cabo con varios recursos narrativos: las declaraciones de los padres con fotografías de los jóvenes y metáforas visuales, la causa del asesinato con imágenes de archivo televisivo y el asesinato; y la reacción del asesino y de la policía mediante una reconstrucción ficcional de tales hechos.

El último extracto (secuencias 16-44) expone las consecuencias de los asesinatos. Así, y a través de testimonios pertenecientes a la dimensión social de los acontecimientos, como periodistas, abogados y exponentes de organizaciones de derechos humanos, se proyecta el cambio experimentado por los padres de las víctimas, cuyo comportamiento a raíz de tal acontecimiento traumático se caracterizó por una alta participación social, tanto en lo que respecta a la demanda de memoria y justicia en su caso particular como a través del trabajo comunitario en el barrio y con otras organizaciones sociales. Además, la cinta registra las consecuencias sociales que generaron los asesinatos, las cuales se proyectan a través de la pueblada que tuvo lugar en el barrio en repulsa de estos, así como de las distintas marchas en solidaridad y

²⁸⁵ M. del Carmen Verdú recoge y explica las características del perfil de las víctimas de “gatillo fácil” (Véase Verdú 2009: 83).

demanda de justicia que se desarrollaron en Floresta hasta después de que tuviese lugar la celebración del juicio por los asesinatos y se hiciera público el veredicto del tribunal. Tal organización, capacidad de movilización de social y toma de conciencia colectiva son presentados como mecanismos que dieron vigencia temporal a este caso de “gatillo fácil” y como dispositivos de presión necesarios para que tuviese lugar la celebración del juicio contra el asesino.

Este acontecimiento es construido como hilo de la narración, que se distingue por presentar un argumento orientado hacia una meta. En concreto, la cinta plantea la necesidad de hacer justicia por las víctimas de la masacre de Floresta, objetivo que es demandado no solo por los familiares de los fallecidos, sino por el conjunto del barrio a través de su asistencia a las marchas de protesta, que ejercen de sujetos. Para acceder a tal propósito, el documental proyecta varios de los obstáculos que deben sortear estos personajes. Así, se hace referencia a las amenazas que reciben los familiares de las víctimas durante el proceso judicial, se muestran los actos de boicot que sufren sus iniciativas de movilización por parte de la policía y se reconstruye la estrategia de la defensa y los esfuerzos de esta por intentar manipular al tribunal y condicionar su decisión. Unas problemáticas que, sin embargo, son superadas, por lo que los personajes afectados consiguen alcanzar su propósito. El mismo se materializa con la proyección del veredicto del jurado, que consistió en declarar al asesino culpable y condenarlo a prisión perpetua, por lo que tales deseos de justicia se ven cumplidos y convierte a dichos personajes en “héroes” de la narración.

Asimismo, el relato incluye a la testigo de los asesinatos, cuya declaración en el juicio la convierte en el personaje que ejerce la función de ayudante. En el lado opuesto de este personaje, asimismo, se sitúan los oponentes, que son personificados en la figura del victimario, pero también de su defensa, la policía y la clase política. Los últimos roles narrativos son los relativos al destinador y al destinatario de la narración. El personaje del destinador corresponde a las tres víctimas, función que en la narración es representada de manera metafórica. Así, durante el documental se proyectan planos heterodiegéticos de palomas volando, así como a los padres de las víctimas lanzando al aire, en la marcha del primer aniversario de los asesinatos, tres de estas aves, que simbolizan a sus hijos fallecidos. Las palomas vuelven a incluirse antes de conocerse el veredicto del tribunal, y por tanto el desenlace de la narración, cuando a través del testimonio de una de las madres se dice que, antes de que este se hiciera público, en la ventana del juzgado se posaron tres palomas. Una inclusión que personifica

metafóricamente la presencia de las víctimas en el relato, como portadores de la justicia demandada, de la que se beneficia la sociedad en su conjunto y que en esta narración ejerce el rol de destinatario.

El análisis estructural del relato finaliza con la descripción de la dimensión narrativa del mismo. En lo que respecta a la temporalidad, el documental presenta una duración de una hora y 40 minutos, discurso que desarrolla la historia de manera lineal y sin reiteraciones. En paralelo, la dimensión espacial del documental se distingue por dar prioridad a los espacios relacionados con la dimensión personal y subjetiva de los protagonistas. Así, se distinguen 10 tipos de lugares en el documental, siendo las casas de las víctimas (16 apariciones, 29%) las más representadas. A continuación se sitúan los juzgados de Buenos Aires (10 apariciones, 18%) y los despachos y habitaciones en los que son registrados los testimonios de abogados, periodistas o miembros de organizaciones de derechos humanos (8 apariciones, 14%). Una aparición menos (7, 12%), presentan el barrio de Floresta y las calles del centro de Buenos Aires. A continuación se sitúan la gasolinera en la que murieron los jóvenes (3 apariciones, 5%) y localizaciones del Gran Buenos Aires (2 apariciones, 4%). Por último, se proyectan la casa del asesino, distintos lugares de Egipto, donde son esparizadas las cenizas de uno de los fallecidos, y una universidad de Buenos Aires (1 aparición, 2%). Esta dimensión se completa con los datos relativos al modo y voz narrativos de la película, categorías que comparten emisor, ya que son los testimonios los que narran los hechos y su punto de vista el que determina la focalización de dichos acontecimientos.

Estos indicadores determinan la modalidad de representación documental predominante en la cinta: la interactiva. En lo que respecta a los testimonios, el documental se inclina por estos frente al material de archivo, pues a pesar de que los personajes que son entrevistados son 28, mientras que las personas que aparecen en el material de archivo son 55, estos suman un total de 246 intervenciones con diálogo (81%), mientras que las personas del archivo solo suponen 59 (19%). A su vez, los testimonios se dividen en nueve grupos: familiares (10 entrevistas, 36%), manifestantes (5, 18%), vecinos del barrio del asesino y periodistas (3, 11%), amigos de los fallecidos y miembros de organizaciones de derechos humanos (2, 7%), así como la testigo de los asesinatos, una abogada y una socióloga (4%). Cada uno de estos grupos presentan un conjunto de apariciones con diálogo en pantalla diferente, siendo el principal el de los familiares (145 apariciones, 59%). A su vez, la presencia global en el documental de mujeres familiares de los fallecidos –madres (3, 30%), hermanas (2, 20%), novias (2,

20%)- es mucho mayor que la de los hombres (solo aparecen los padres, 30%). Esta desproporción vuelve a reproducirse a la hora de contabilizar su número de intervenciones, que presentan a las madres como los testimonios más representados. Así, las progenitoras de los jóvenes suman 88 intervenciones (61% del total), mientras que los padres aparecen 36 veces (25%), las hermanas 11 (7%) y las novias 10 (7%). El segundo grupo con mayor número de intervenciones es el de los periodistas, aunque presentan una notable distancia en lo relativo a sus apariciones (47, 19%). A continuación se sitúa la testigo de los asesinatos, con 15 intervenciones (6%). Menor presencia registran los amigos de los fallecidos, con 9 apariciones (4%); los integrantes de organismos de Derechos Humanos, 7 (3%); la abogada y la socióloga, con 6 intervenciones cada una (3,5%). Los grupos con menos representación son los vecinos del asesino, que suman 6 apariciones (2%) y los manifestantes, con 5 (2%).

Por su parte, al tratamiento estilístico se caracteriza por presentar a los testimonios con intertítulos en los que puede leerse su nombre y la relación que mantenían con las víctimas o, si aparecen a título de expertos, su profesión o pertenencia a la organización correspondiente. La intervención del realizador en dichas entrevistas es nula, pues solo se proyectan las declaraciones de los testimonios, que no son cuestionadas y cuyo sentido es subrayado a través de distintas estrategias narrativas. Así, las entrevistas reproducen el binomio espacio-sujeto, de modo que los personajes se sitúan físicamente en lugares a los que son asociados con facilidad. Es el caso de los familiares, que son entrevistados en el interior de sus casas o en el jardín; de la testigo, cuya entrevista tiene lugar en el bar en el que trabajaba; de los vecinos del asesino, a los que se pregunta en los exteriores del barrio donde este vivía; así como de los expertos, que aparecen en localizaciones impersonales que reproducen sus espacios de trabajo. Un registro de imágenes que se lleva a cabo a través de primeros planos, por lo general fijos. Las excepciones se encuentran en el tratamiento visual que se da a los padres y a la testigo, los testimonios más dramáticos de la narración y a los que la película diferencia estéticamente. Así, a medida que sus declaraciones proyectan una mayor carga emotiva, el plano en el que aparecen es más cerrado e incluso se le aplica un zoom de acercamiento, decisiones con las que se muestra más en detalle la expresión facial de tales personajes. Este efecto también es perceptible a través de la iluminación utilizada, que focaliza los rostros de los entrevistados y subordina el espacio físico en el que se encuentran. Tales incorporaciones subrayan el dramatismo de sus declaraciones y facilitan la empatía con el receptor de las imágenes. Esto, sumado a la ausencia de

cuestionamiento de los testimonios, el peso cuantitativo así como su tratamiento visual, hacen que el contenido de sus declaraciones salga reforzado y dotado de legitimidad. Por su parte, los otros grupos con mayor representación en el documental, el que componen los expertos –periodistas, abogados, miembros de organizaciones de derechos humanos- carecen de los elementos más intensos de dicho tratamiento formal y son mostrados en primer plano, pero en un tamaño de la imagen más amplio; de forma fija y con una cantidad de luz homogénea en todo el enfoque. Así, se construye una imagen seria de estos, la cual se encuentra en consonancia con su argumentación, lo que dota de rigurosidad su discurso.

Sin embargo, la cinta también desarrolla otros estilos documentales, como el expositivo, resultado de la inserción de determinados recursos narrativos, especialmente del material de archivo. Este funciona de manera subordinada a los testimonios y presenta cuatro formatos diferentes: imágenes de televisión, vídeo doméstico, extractos de periódicos, así como fotografías fijas. Las imágenes de archivo son insertadas de manera lineal y cronológica en el documental y hacen referencia a los principales acontecimientos históricos que tuvieron lugar entre finales de 2001 y mediados de 2003. Estas sirven, en primer lugar, para contextualizar históricamente la narración. A su vez, ejercen una función ilustrativa con respecto a lo que dicen los testimonios, reforzándolos. Además, cumplen una función irónica y contra-informativa en relación a las declaraciones que contienen de la clase política, pues están montadas como contrapunto, a partir del cual se les niega su sentido. El formato videoclip y el ritmo rápido con el que están montadas cumplen una función de contextualización, en el caso del comienzo del relato, al aludir a los acontecimientos que generaron la crisis de 2001; y de crítica y reflexión, hacia la mitad del documental, cuando se analiza el rol de la clase política a la hora de gestionar la protesta social. Por su parte, el vídeo doméstico documenta tanto situaciones positivas previas al asesinato de los jóvenes, como su graduación, celebraciones y cumpleaños; como negativas, confirmando las inquietudes de las víctimas y constatando cómo sus familiares cumplen su voluntad, como es el caso del viaje a Egipto que protagoniza una de las familias para trasladar allí las cenizas de su hijo. A su vez, esta estrategia argumenta la lucha llevada a cabo por los familiares, al mostrar imágenes de las movilizaciones organizados por estos, y confirma la transformación que experimentaron, al participar activamente en la vida social del barrio y de la ciudad. En este caso, nuevamente, las imágenes funcionan como elementos ilustrativos, constatando con ellas las palabras de los testimonios. Lo mismo

sucede con las fotografías que se proyectan, tanto de los fallecidos como de estos con sus familiares, las cuales cumplen esta función y connotan positivamente a las víctimas. Un dispositivo que cumple la función opuesta a la hora de perfilar a la figura del victimario, demonizándolo. Para ello, el montaje se basa en la superposición de fotografías en blanco y negro de este, que refuerzan las declaraciones de los testimonios, en las que se asocia al personaje con la dictadura. Esta acusación es subrayada sobre todo por los extractos de periódico y la documentación, también en blanco y negro, registrada al respecto²⁸⁶. Esta construcción negativa del personaje se reitera en la reproducción del juicio, al que las cámaras de televisión no tuvieron acceso, motivo por el que en el documental es reconstruido a partir de fotografías. En ellas se observa al victimario en primer plano y aplicándole un zoom lento de acercamiento, que funciona como llamada de atención hacia las acusaciones que este recibe por parte de los testimonios, sin darle voz en ningún momento del documental²⁸⁷.

Esta construcción se reproduce en la configuración visual de las víctimas. Así, los tres jóvenes son perfilados a través de las declaraciones de sus familiares y amigos sobre las cuales se superponen, por un lado, fotografías y vídeos domésticos en situaciones cotidianas y, siempre, positivas y felices, que cumplen la función de apoyar el contenido de las palabras de los entrevistados. Sin embargo, el relato también hace uso de la metáfora para completar el retrato de los personajes. Así, la reproducción aleatoria de planos de palomas se comprende a medida que avanza la narración, primero mediante el lanzamiento de tres palomas en la marcha por el aniversario de su muerte y después en el juicio del asesinato, resolviendo el enigma y personificando este animal en los fallecidos y, por consiguiente, asociándoles los valores que tradicionalmente ha representado este animal (paz, armonía, amor). De la misma manera, la película también registra los efectos de las muertes de los jóvenes y, en concreto, la ausencia de estos, de manera metafórica. Para ello, se insertan dos secuencias de un tiovivo y de un columpio en movimiento mientras, por un lado, se explica el fenómeno del “gatillo fácil” y, por otro, se da paso al testimonio de una de las madres, que relata la muerte de su hijo en el hospital tras ser baleado. Unos objetos, vinculados inexorablemente a los niños y a la

²⁸⁶ La misma confirma la relación del asesino de los jóvenes, el policía retirado Juan de Dios Velaztiqui, con la dictadura militar, en la que participó desde el lado de la represión.

²⁸⁷ La no inclusión del asesino de los jóvenes en el documental fue una decisión a criterio del realizador. Su construcción en el documental y, en concreto, su aparición al final del mismo, responde a un criterio narrativo, ya que el espectador conoce el rostro del asesino a la vez que los familiares, en el juicio, generando un mayor efecto en los receptores. Diego Ceballos en entrevista con la autora, el 3 de julio de 2015.

infancia, que funcionan como dispositivos para remarcar la ausencia y el dolor de los familiares por las vidas truncadas. Su inclusión, a juicio del realizador, buscaba facilitar la transmisión de la historia narrada.

Por último, la música utilizada en el documental también ejerce una función metafórica, como dispositivo de memoria que refuerza la historia narrada. Su inclusión es justificada por el director tanto en sus autores como en el contenido de las melodías, ya que presentan un metalenguaje que dota a tales canciones de un significado agregado. Tales funciones se perciben en *Solo quiero la vida*, interpretada por Víctor Heredia, conocido por su oposición a la dictadura. La misma es proyectada mientras se registran los casos de “gatillo fácil” más significativos desde la llegada de la democracia al país a través de las fotografías de sus protagonistas y subraya el contenido de las imágenes. Lo mismo sucede con una de las canciones de La Gaucha, el grupo en el que tocaba uno de los jóvenes asesinados, que es proyectada en paralelo a los títulos de crédito finales. En concreto, esta melodía ejerce una función contra-informativa, al criticar la ausencia de responsabilidad estatal en estos crímenes mientras se intercalan videos domésticos y fotografías de los fallecidos con imágenes de la masacre de Avellaneda y la toma de posesión de Néstor Kirchner. Un rol de contra-información que ya se planteaba en la canción *Represión* del grupo argentino Los violadores, la cual es utilizada en el videoclip de inicio de la película y que refuerza el contenido de las imágenes de la actitud de la policía durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre, que asocia ambos momentos históricos y denuncia implícitamente la ausencia de cambio en las instituciones una vez superada la crisis.

3.4. Darío Santillán, la dignidad rebelde

Este documental se adentra en la vida de Darío Santillán, integrante del movimiento de desocupados de Lanús (Buenos Aires), que fue asesinado por la policía bonaerense el 26 de junio de 2002, durante un corte de ruta en el Puente Pueyrredón en la localidad bonaerense de Avellaneda. En concreto, la cinta recorre la experiencia militante de este joven y su trabajo como miembro de una organización piquetera. A su vez, reconstruye la jornada de protesta en la que murió. Por último, analiza las consecuencias sociales de este deceso. Tres extractos a través de los cuales se configura una imagen del fallecido de “héroe” y “mártir” del movimiento piquetero, pero también de líder, referente y símbolo de los integrantes de la organización a la que pertenecía.

Para articular estos argumentos la película utiliza un total de 15 temas. La descripción del perfil de Darío Santillán, con 33 apariciones (26%), es el que mayor espacio ocupa. A continuación se sitúan, con 19 apariciones cada tema (13%), los efectos y consecuencias de su asesinato en el movimiento piquetero. El tercero de los ejes temáticos es la reconstrucción de la muerte del joven, con 17 apariciones (13%). Por el contrario, la crisis en la que este acontecimiento tiene lugar solo aparece como marco de referencia y no es interpretada, pues el documental se inclina por mostrar los rasgos de los movimientos de desocupados en los que participaba el fallecido, como las tomas de tierras (10 menciones, 8%), su organización interna y funciones (8 menciones cada tema, 6%), los orígenes de la aparición de los piqueteros y las motivaciones de su surgimiento (5 menciones cada tema, 4%)²⁸⁸.

A nivel estructural la cinta se organiza en tres bloques. Los dos primeros forman parte de un gran *racconto*²⁸⁹ que se ubica el cementerio de Avellaneda, donde Darío Santillán está enterrado y al que visita su novia, que ejerce de narradora. Esta estrategia es utilizada para perfilar al fallecido y para reconstruir su muerte. Así, en el primer extracto (secuencias 1-20) se describe la figura de Darío, espacio narrativo que es utilizado para subrayar su dimensión social y política. Para ello, tras registrar el cementerio, la cámara se traslada a los lugares de vida del protagonista y entrevista a los compañeros de los movimientos de desocupados a los que perteneció y, en menor medida, a familiares. También el registro se realiza a través de las declaraciones del propio Darío Santillán en una extensa entrevista televisiva. Estos testimonios subrayan los valores positivos que la víctima tenía, como la solidaridad, libertad o valentía. También se hace hincapié en transmitir su temprana inquietud por la política, a través del trabajo barrial. Este planteamiento construye a Darío como líder de las organizaciones que integraba, pero también es aprovechado para subrayar las condiciones de exclusión de la zona en la que vivía, con lo que se justifica el accionariado de dicho movimiento social.

La segunda parte (secuencias 21-28) funciona para reconstruir la muerte de Darío. Para ello, se hace hincapié en trasladar la atmósfera de violencia que se vivía ese 26 de junio de 2002 en Argentina, jornada en la que estaba previsto que se realizase un

²⁸⁸ El resto de temas que aparecen son: Represión (11 menciones, 8%), desocupación (6 menciones, 5%), hambre (5 menciones, 4%), relación familiar (4 menciones, 3%), corrupción y velatorio de Darío Santillán (1 mención, 1%).

²⁸⁹ El *racconto* es una técnica narrativa en la que la trama se desplaza a una parte anterior a la historia que se narra, de manera lineal y progresiva. En ella, conforme va avanzando el tiempo narrado, se llega al momento inicial y punto de partida de la historia.

corte de ruta en Puente Pueyrredón, pues los testimonios de los piqueteros subrayan que estaba previsto reprimir la movilización. De tales testimonios y de la subjetividad de los mismos se desprende el estado en que se encontraba Darío antes de morir. En este sentido, se utilizan imágenes de archivo del movimiento piquetero al que pertenecía para reconstruir ficcionalmente un corte de ruta similar al que iban a protagonizar, por lo que se proyectan instantáneas de los piqueteros trasladándose en tren del conurbano bonaerense hasta el mencionado puente y de una asamblea en la que se explica cómo iban a actuar. Estas imágenes sirven, en paralelo, para explicar el funcionamiento de dichas organizaciones de desocupados, aunque funcionan como mecanismo probatorio de la argumentación de los testimonios. A continuación, se reproducen imágenes profesionales y se abandonan los testimonios. De este cambio de la tipología de las imágenes se desprende que Darío fue asesinado por un policía. Tras ello, se ilustra el velatorio del joven y se vuelve al presente del cementerio de Avellaneda, que es abandonado por la novia del joven.

La tercera parte del documental (secuencias 29-37) analiza los efectos y consecuencias generados por la muerte de Darío, que el relato resucita a través de la lucha popular que continuó el movimiento de desocupados que integró. Así, la cámara se desplaza a la estación de Avellaneda de tren en 2011, donde murió Darío nueve años antes. En ella, sus compañeros están organizando un acto-homenaje, coincidiendo con el aniversario del fallecimiento y el cambio de nombre del emplazamiento, que pasó a denominarse “Estación Darío y Maxi” en honor a los dos fallecidos en la mencionada represión. Para dar sentido a la continuidad de la lucha, se suceden los testimonios que así lo confirman y que son ilustrados con imágenes de las actividades comunitarias de la organización piquetera que integraba el joven. En este sentido, se subrayan las enseñanzas recibidas por Darío y se sintetiza su figura como símbolo de una generación marcada por las consecuencias del neoliberalismo en Argentina.

La organización interna de la narración introduce el análisis de la dimensión actancial del documental, pues la descripción de la figura de Darío Santillán funciona en este nivel como sujeto de la narración. En concreto, la cinta presenta a este personaje con las cualidades del “héroe”, ya que logra alcanzar su objetivo de conseguir un cambio social, que es demostrado a través de la toma de conciencia y continuidad de los integrantes. El mismo se obtiene tras superar distintos obstáculos, incluida la muerte, por lo que en la cinta este personaje también alcanza una connotación de “mártir”. Las acciones del sujeto de la película recaen sobre un objeto, que en el relato es sintetizado

en la comunidad y las clases populares excluidas del sistema, para las cuales se busca el bien colectivo. Ambos actantes también ejercen en la narración como destinador, en el caso de Darío Santillán, y como destinatario, en lo que respecta a la sociedad comprometida y que no se corrompe, respectivamente. Asimismo, los roles de ayudantes y de oponentes también están presentes en la narración. En el primer caso este actante es representado a través de los familiares y compañeros y miembros del movimiento de desocupados de Darío Santillán, quienes apoyaron las acciones llevadas a cabo por el joven. Por su parte, el rol de oponente es ejercido por el Estado argentino y personificado en la policía bonaerense, responsable de la muerte del joven y de intentar quebrar sus objetivos.

La dimensión narrativa del documental incluye y analiza la función que cumple el espacio en el documental. Este indicador subraya la relación de arraigo entre los personajes analizados unas líneas más arriba. A nivel cuantitativo, en la película aparecen un total de 11 lugares. El barrio La Fe de Lanús, en el que se lleva a cabo el proceso de toma de tierras y posterior puesta en marcha de actividades de organizaciones piqueteras, es el que concentra un mayor número de apariciones, 8 (20% del total). A continuación, con 7 apariciones (18%), se sitúa la estación de Avellaneda donde murió Santillán y donde este recibe homenaje nueve años después. El MTD de Lanús y sus distintas actividades ocupan la tercera posición, con 5 apariciones (13%). El MTD de Almirante Brown y las actividades realizadas por sus miembros, como el comedor popular, aparecen en cuarta posición, con 4 apariciones (10%). Un lugar que comparten con la casa de una pareja de militantes del MTD de Lanús en la que vivió Santillán, con el mismo número de apariciones. El cementerio donde se encuentra enterrado el joven y la autovía que separa la capital con el conurbano se encuentran una posición más abajo, al registrar 3 apariciones (8%). A continuación se sitúan los espacios exteriores a la estación de Avellaneda, que aparecen 2 veces (5%). Por último son registrados el barrio donde creció Darío Santillán y el interior de la casa, con una única aparición (3%). Una distribución cuantitativa de los diferentes lugares que registra la película que subraya su dimensión militante, la cual queda connotada positivamente a través del reflejo de la organización colectiva y de los resultados que esta experimenta, como las diferentes actividades que llevan a cabo los movimientos de desocupados que aparecen en el documental—bibliotecas populares, comedores sociales, construcción—. A su vez, de la aproximación cualitativa a estos lugares se desprenden los motivos de dicha organización social. Ello es perceptible a través de la proyección del paisaje

urbano de los lugares que se proyectan en la cinta y, en concreto, en el interior de los inmuebles, dado el carácter humilde del mobiliario utilizado así como el estado en el que se encuentran viviendas y edificios. A su vez, la música fomenta esta condición de excluidos, tanto cuando reproduce estos emplazamientos como cuando es proyectada en sus declaraciones. Esta apuesta es subrayada por el tipo de melodía que se reproducen, cuyo autor es el grupo Farolitos, cuyas letras se dirigen a los sectores más populares.

Estos espacios son proyectados a lo largo de los 96 minutos de duración del documental, discurso dentro del cual tiene lugar la narración de una historia de 14 años. La misma comienza con el relato de las inquietudes de Darío Santillán por el trabajo comunitario en el barrio, que le llevaron a integrar en 1998 el MTD de Lanús; y finaliza el 26 de junio de 2009, con el homenaje al fallecido por el aniversario de su muerte. A pesar de ello, el grueso de la narración se centra en el periodo comprendido entre 1998 y 2002 por lo que las elipsis narrativas son frecuentes.

Las últimas dos categorías que componen este extracto del análisis, la voz y el modo narrativos, coinciden, pues reproduce el posicionamiento de los más excluidos del sistema. Así, el punto de vista en el documental corresponde a los miembros de los movimientos de desocupados, registrados no obstante por el realizador, y a través de los archivos de vídeo de estas organizaciones, al propio Darío Santillán. A su vez, las escasas intervenciones de los familiares del joven también se suman a la mirada colectiva que ofrece el documental. Por su parte, la voz narrativa en el relato es llevada a cabo a través de una de las integrantes del movimiento de desocupados, Griselda, que fue novia del fallecido y cuyo testimonio también aparece en el documental de manera reiterada. Una presencia femenina que responde a un criterio narrativo del director y, a su vez, pretende constatar el peso de las mujeres en los movimientos de desocupados²⁹⁰.

Esta bifurcación entre el modo y la voz narrativos de la película explican que los dos estilos de representación documental dominantes sean el interactivo y el expositivo. En lo que respecta a la función que cumple la narradora en este trabajo, la misma se circunscribe a la introducción al retrato del protagonista del documental y a la evolución biográfica que este experimentó. Una función que lleva a cabo a través de unas intervenciones heterodieéticas de tipo poético, que asocian la figura del fallecido y de los movimientos de desocupados con distintas metáforas. El uso de este metalenguaje, sin embargo, no ejerce como hilo narrativo, función que es llevada a cabo por los

²⁹⁰ Declaraciones de Miguel Mirra en entrevista con la autora, el 13 de julio de 2015.

testimonios. Estos son los encargados de sostener las argumentaciones, que son reafirmadas e intensificadas a través de las decisiones y elementos incorporados por la enunciación, como se desprende de la exposición detallada de sus apariciones y de su tratamiento formal. Así, en el documental aparecen un total de 22 personajes con diálogo. De los mismos, 7 (32%) proceden del material de archivo utilizado y 15 (68%), de entrevistas. Este formato también acumula un mayor número de intervenciones de dichos personajes, 55 (79%), frente a 15 (21%) que proceden del material de archivo. Esta categoría, a su vez, se divide en varios grupos de testimonios, dentro de los cuales los compañeros de militancia de Darío Santillán son los que tienen mayor presencia y de los que se desprende que el punto de vista del documental es colectivo y con una focalización en la dimensión militante del protagonista de la narración. De hecho, aparecen 6 integrantes de movimientos de desocupados con los que el fallecido se relacionó (40% del total de las entrevistas), que suman 28 intervenciones (52%). A estos les siguen otros 6 desocupados (40%) a los que Santillán incorporó a las organizaciones piqueteras, los cuales aparecen un total de 15 veces (27%). Finalmente, son tres (20%) los familiares que son entrevistados para el documental, que aparecen 12 veces (22%).

En lo que respecta al tratamiento formal que reciben los testimonios, estos se presentan bajo intertítulos, con nombre y organización a la que pertenecen. De la misma manera, sus declaraciones son proyectadas íntegramente, sin que se escuche la voz del entrevistador. Estas decisiones dotan al discurso de los testimonios de mayor legitimidad, al no presentarse ningún cuestionamiento de sus declaraciones. A su vez, los entrevistados son mostrados a cámara a través de un primer plano fijo, el cual se mantiene en los dos primeros tramos de la narración. Por el contrario, estos son presentados durante la última parte de la cinta a través de un plano más cerrado, que incluso llega al primerísimo plano en algunos momentos y personajes. La decisión coincide con las alocuciones más personales y de carácter dramático, en las que se apela a la influencia que la figura de Darío Santillán, a pesar de su fallecimiento, tiene en los entrevistados, por lo que el achicamiento de la imagen fomenta su expresión.

Por su parte, el material de archivo ejerce una función subordinada a los testimonios en el documental, pues sirve para ilustrar los contenidos a los que hacen referencia, estos así como para reafirmar sus argumentaciones, objetivo que le lleva a ejercer una función de contra-información. Este material es presentado a través de distintos formatos: fotografías personales y de profesionales, extractos de periódicos, archivo televisivo y vídeos procedentes de los movimientos de desocupados de los que

formaba parte Darío Santillán. Las fotografías personales son mostradas durante la proyección de los testimonios de los familiares del joven y funcionan como mecanismo ilustrativo de sus declaraciones, pues apelan a situaciones de carácter doméstico y subrayan la buena relación existente entre los miembros del grupo familiar. Las imágenes fijas de carácter profesional también ejercen una función ilustrativa pero, al contrario que en el caso anterior, son usadas para mostrar acontecimientos de carácter social y político y, en concreto, la represión ejercida sobre los manifestantes durante la protesta social del 20 de diciembre de 2001. Por su parte, los extractos de periódicos y las imágenes de archivo televisivo reafirman las argumentaciones de los testimonios y funcionan también como dispositivos de contra-información. En concreto, este material es insertado cuando se analiza la efervescencia que experimentaron los movimientos sociales en Argentina a partir del 19/20, cambio que vivió Santillán, pues se introdujo de lleno en tales movimientos y lideró un asentamiento. En este sentido, el archivo televisivo documenta dicho giro en el joven, al mostrar una entrevista que le realizaron durante su participación en un corte de ruta. A su vez, el material de archivo funciona como mecanismo para hacer una lectura crítica del rol ejercido por los medios de comunicación en estas protestas, que construyeron una imagen negativa de los piqueteros. Para ello se exponen distintos titulares de periódicos, como “Horas de caos por el endurecimiento piquetero”, “Cada vez hay más saqueos y protestas”, “Durante 6 horas cortaron accesos clave a la capital” o “Piqueteros sitiaron la capital”, que confirman esta connotación. Esta función de contra-información también está presente durante la construcción de la represión del 26 de junio de 2002 al corte de ruta en el Puente Pueyrredón, en el que murió el joven. Por último, las imágenes de vídeo del movimiento de desocupados ilustran nuevamente las declaraciones de los testimonios, refuerzan sus argumentaciones y perfilan positivamente al protagonista del documental. Estas funciones se constatan, por ejemplo, cuando uno de los entrevistados explica cómo pasa Santillán de ser un militante barrial a un líder piquetero y sufre la presión policial, para lo que las imágenes en vídeo registradas por el movimiento de desocupados muestran al joven durante el proceso de la toma de tierras siendo interrogado por la policía. La actitud pacífica del joven que proyectan las imágenes sirve para configurar una imagen de empatía con este, la cual es reforzada durante todo el extracto en el que son mostradas estas imágenes, donde se ve a Darío como líder del asentamiento, planificando las acciones a llevar a cabo y realizando distintas labores y trabajos físicos en la zona.

4. SÍNTESIS

Los documentales analizados en este capítulo llevan a cabo representaciones de la crisis que contribuyen a la construcción de una memoria de oposición radical, tanto a la última dictadura como a los periodos democráticos que la continuaron (incluida la estabilidad institucional que siguió al clima de efervescencia que trajo consigo el estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001). Para ello, se valen de la recreación del “gatillo fácil” como signo que condensa la represión ejercida por el Estado argentino desde 1983 pero, sobre todo, como *modus operandi* de su sistema político, que iguala dictadura a democracia. También se interpreta la evolución de tal violencia, que pasó de ser realizada por los militares y ejercida de manera selectiva, a protagonizada por la policía y llevada a cabo de manera indiscriminada sobre los depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo, sobre todo de las clases populares.

Una primera línea coincidente tiene que ver con las representaciones del “gatillo fácil” y, en concreto, con la temporalidad y los orígenes a los que se adscribe este fenómeno. Así, se recrea la violencia estatal como un problema endógeno a la estructura sociopolítica argentina, para lo que se subraya tanto la represión contemporánea como la que se llevó a cabo durante la última dictadura y en otras crisis de la historia del país. Asimismo, se coincide a la hora de plantear a los ejecutores y a los receptores de la violencia contemporánea del Estado, cuya construcción se produce de manera similar y constata la evolución experimentada en relación a la represión que se ejercía en la dictadura. Esta reproduce un esquema sencillo, binomial y en términos de oposición. En él, de un lado se encuentra la policía, que es recreada como responsable de la represión, ya que ejecuta las órdenes del estamento político. Un punto común que las cintas utilizan para promover la asociación entre la dictadura y la democracia (como se aprecia nítidamente en el asesino de *Fusilados en Floresta*, que ejerció la violencia desde su posición de representante del Estado en ambos periodos históricos). En el otro se ubican los protagonistas de la protesta social (que constituyen los miembros de las capas más amplias de la sociedad civil argentina, como se percibe en *19/20* y *Darío Santillán, la dignidad rebelde*) pero también las víctimas ajenas a esta (como sucede con Claudio Lepratti y los jóvenes de clase media asesinados en Floresta). Esta heterogeneidad en el perfil de los receptores de la represión intensifica la fabricación del concepto de “gatillo fácil” como método de violencia arbitrario y no selectivo. Unas coincidencias que se extienden a las imágenes que se construyen de la represión como una reacción estatal injustificada (en respuesta tanto a la protesta social como no), que respondía a la

incapacidad de las instituciones y sus representantes de dar solución a las demandas de cambio de la ciudadanía. Así, los documentales construyen un discurso en el que la violencia procedente del Estado es entendida como un fracaso del sistema institucional, sea cuál sea el tipo del poder que lo gestione.

Estos mensajes son contruidos, estructural y visualmente, a modo de conflicto. Para ello, se hace hincapié en las movilizaciones del 19 y 20 de diciembre de 2001 y en el clima de efervescencia social que las continuaron. Unas manifestaciones que son recreadas como la “victoria” de la sociedad civil que las integró, cuyos participantes ejercen de sujetos; frente a la “derrota” del sistema neoliberal que las desencadenó, cuyos representantes funcionan como oponentes. En paralelo, el contexto histórico funciona como catalizador de las luchas sociales que se defienden y que son resueltas a favor de los protagonistas, pues con su resistencia lograron obtener los propósitos que se marcaban, lo que les convierte en “héroes” de la crisis. Un resultado producto de la focalización en casos concretos y de la connotación positiva de sus protagonistas. Así, destaca la representación que se hace de los depositarios de la violencia como víctimas inocentes que actuaban en oposición al Estado debido a su inoperancia, tanto a través de manifestaciones y muestras de desafección en relación con las instituciones (como sucede en *19/20* y en *Fusilados en Floresta*), como mediante la realización de labores sociales en calidad de sustitutos de estas (como personificaban Claudio Lepratti y Darío Santillán). Un perfil que es recreado tanto desde el ámbito social (como líderes y organizadores de la comunidad a la que pertenecían) como desde el punto de vista doméstico (a través del énfasis en las buenas relaciones familiares que mantenían). Este discurso común se constata también a nivel formal, tanto en los recursos utilizados para recrear a las víctimas (el material de archivo, el narrador heterodiegético y el montaje, que dan lugar a distintas metáforas) como mediante el uso de los testimonios, con los que los relatos no solo les dan voz y visibilizan, sino que también legitiman sus acciones (mediante la escenografía, el tipo de ángulo y la luz utilizados). Por el contrario, los representantes del Estado son silenciados y connotados negativamente, producto del material de archivo en sentido irónico y la fotografía en blanco y negro utilizados.

La influencia del contexto de la crisis de 2001 en el rechazo al “gatillo fácil” y la represión, que experimenta la sociedad argentina y que tiene como resultados logros en la justicia, también se configura como un punto coincidente. Esta representación se constata, a nivel estructural, en la tercera parte que todos los relatos presentan en común

y que recoge los “efectos” que generan las muertes de los protagonistas en la sociedad civil. Los mismos se canalizan a través del pujante comportamiento reivindicativo de la ciudadanía, especialmente de la clase media a la que pertenecían las víctimas y de sus propias familias, que aumentan su participación y toma el espacio público, a la vez que protagonizan acciones de protesta y realiza reclamos ante la justicia. Un protagonismo colectivo que suple el silencio mantenido por amplias capas de este estrato social durante la dictadura y que vuelve a hilvanar ambos periodos históricos, lo que también se produce cuando se compara a las víctimas de la crisis de 2001 con los desaparecidos de la dictadura. En este sentido, la recreación de las consecuencias de las muertes por la represión, a través de la toma de conciencia y aumento de la participación política de familiares y allegados a los fallecidos, así como del auge y continuidad de los movimientos alternativos al Estado, reitera la vinculación que hacen las cintas de estas experiencias con las luchas populares de los años 70 y su inclinación hacia los valores que estas suponían, proyectándolas como contrarias al letargo social que condensaron tanto la dictadura como las casi dos décadas de democracia previa a la crisis de 2001.

Estas representaciones comunes encuentran una justificación en el perfil de sus realizadores. Así, en general se trata de directores con connotaciones políticas muy marcadas, bien como víctimas de la dictadura, bien como militantes de largo recorrido, cuyos trabajos rechazan ambos sistemas políticos y que, por tanto, contribuyen a la construcción de una memoria del pasado reciente argentino de oposición radical, a la dictadura y a los gobiernos que siguieron en democracia. Sin embargo, las representaciones que elaboran no funcionan igual y hay que distinguir entre los relatos de los realizadores víctimas de la dictadura, en los que las recreaciones de la crisis de 2001 son entendidas en términos de justicia (como queda reflejado en sus finales y lo que perseguían: luchar contra la impunidad y que se procesara a los responsables de las muertes de los protagonistas), que hacen equiparar la memoria a la justicia; y los trabajos de cineastas con una militancia de largo recorrido (como sucede con Miguel Mirra), que defienden y promueven los proyectos de oposición al Estado que surgieron en este contexto, personificados en el piquetero que protagoniza de su documental. Estas diferenciaciones hacen que, por un lado, se trate de textos audiovisuales reivindicativos con un fuerte carácter instrumental y que, por otro, sean cintas de denuncia de la realidad histórica representada que promueven la reflexión de los espectadores, acercándoles los beneficios de las alternativas al Estado que surgieron al calor de la crisis y creando empatía sobre dichas experiencias.

V. LOS QUE PERDIERON. EMPOBRECIMIENTO, DESINTEGRACIÓN SOCIAL Y DESIGUALDAD TRAS LA QUIEBRA NEOLIBERAL

1. LOS HECHOS

“-¿Nosotros qué somos, ricos o pobres?
- Ni ricos ni pobres... Venimos a ser clase media.
- Y decime, para ser clase media, ¿Valía la pena venir?”²⁹¹

La crisis de 2001 constató la desaparición del modelo social y cultural que se había desarrollado en Argentina a partir de 1945. El mismo se caracterizó por la inclusión de la clase trabajadora en los estratos medios, consecuencia del proceso de movilidad social ascendente incorporado por el primer Peronismo. Una posición que constituyó desde entonces a este estrato como actor central de los procesos históricos acaecidos en el país. Pero, a su vez, el protagonismo de la clase media funcionó para distinguir a Argentina con respecto a otros países en vías de desarrollo, pues presentaba una cierta homogeneidad, ya que el grueso de la población pertenecía a este grupo social. Estos rasgos comenzaron a declinar a partir de mediados de los años 70, cuando el modelo económico industrial sustitutivo apoyado por el Estado fue reemplazado por otro, aperturista y de valorización financiera, que se focalizó en la aminoración de las funciones estatales por medio de la privatización de numerosos servicios. El resultado de la globalización en Argentina fue la progresiva desintegración de dicha estructura social, además del aumento del empobrecimiento y de la desigualdad, que asumieron nuevas dimensiones²⁹². Así, la brecha de ingresos entre los habitantes del área metropolitana de Buenos Aires permaneció constante en torno a las doce veces desde 1974 hasta mediados de la década de los años 80, se incrementó a partir de 1989 y 1990 debido a la hiperinflación, y alcanzó su pico más alto en 2002, consecuencia de la devaluación del peso argentino tras el fin de la convertibilidad, siendo esta de 33,6 veces. Durante el último cuarto del siglo XX en Argentina también se produjo un proceso de concentración del ingreso, el cual se tradujo en una transferencia de ingresos y pérdida de participación en el Producto Interior Bruto (PIB) de la clase media en beneficio del estrato social más alto, clase alta que representaba a principios de siglo al 5% de la población. Esta posición y el empobrecimiento al que estuvieron abocados amplios grupos de la clase media argentina se materializaron, sobre todo a partir de la

²⁹¹ Cosse, I. (2014): *Mafalda: Historia social y política*, Fondo de Cultura Económica, México, s/p.

²⁹² Este y los demás datos macroeconómicos en torno al empobrecimiento y la desintegración social experimentada por los habitantes de dicho espacio entre 1974 y 2004 han sido extraídos de *La declinación de la clase media argentina. Transformaciones en la estructura social (1974-2004)*, de López y Romeo (2005).

convertibilidad, en un auge del desempleo y de la precariedad laboral. De hecho, en 1990 el desempleo era del 7%, indicador que escaló hasta el 18,5% en 1995 y superó el 20% en 2001. Del mismo modo, la precariedad laboral creció desde el 17,2% registrado en 1974 al 25,3% en 1990 y al 38,5% en 2001. En paralelo, desde la última dictadura se produjo un incremento progresivo de la informalidad del trabajo, siendo este especialmente significativo a finales de siglo, al pasar del 36,7% en 1998 al 42,8% en 2002. El coste de la vida también experimentó durante este periodo un aumento notable, el cual se situó en el 41% con la salida de la convertibilidad.

Estos indicadores supusieron la desestructuración de la sociedad argentina, que se consolidó a finales de los años 90, ya que esta no fue susceptible a cambios estructurales, al asentarse sobre una alta tasa de desempleo, precariedad e informalidad, así como en un patrón distributivo desigual, que a mayor crecimiento económico fomentó una mayor concentración del ingreso. Así, en 1974 la tasa de pobreza apenas era del 4%, indicador que tras el fin de la dictadura ascendió al 20% y, con la crisis de 2001, casi llegó a rozar a la mitad de la población. Una evolución que recorrió el camino contrario en el caso de la clase media-media y media-alta, pues en los años previos a la dictadura suponían el 78% de la población y en 2004, del 29%. Por su parte, los estratos medios-bajos en riesgo de pobreza suponían el 37%, 22 puntos por encima de la cifra registrada en 1974, que era del 15%. Del mismo modo, a principios de siglo el 60% de los empobrecidos en el área metropolitana de Buenos Aires provenían de distintos segmentos de la otrora clase media, dato que sintetiza el fenómeno de “nuevos pobres” que comenzó a estudiarse una década antes. Este hacía referencia “al hecho de que buena parte de los pobres que las estadísticas registraban eran personas que hasta hacía relativamente poco gozaban de un pasado económico más holgado y pertenecían a la clase media” (Adamovsky, 2009: 425). Con la nueva pobreza en Argentina se confirmó la desaparición de la idea de que la clase media ejercía como actor del desarrollo económico y social, a la vez que se constató que la existencia de los “nuevos pobres” venía a subrayar la heterogeneidad de esta clase social en medio de la crisis (Svampa, 2001: 42). Así, entre 1976 y 2001 no solo se produjo un achicamiento de este estrato social, sino que el mismo experimentó dos direcciones opuestas: de un lado destacaron los afectados por la movilidad social descendente, los “nuevos pobres”. De otro, y minoritarios, los segmentos que supieron articularse a la nueva estructura y resultaron beneficiados por el modelo neoliberal.

Ganadores y perdedores del neoliberalismo y de la globalización se fueron separando del colectivo que habían integrado previamente a través del consumo y del espacio público. En concreto, el endeudamiento llevó a las clases medias a consumir altamente durante la década de los años 90, debido al alto valor de la moneda local que había generado la convertibilidad, así como a la mayor flexibilización de las condiciones de acceso al crédito (Calgagno, 2003). Un cambio en el comportamiento de la sociedad que fomentó la construcción, la importación de automóviles o la compra de electrodomésticos, así como la adquisición de productos típicos de países desarrollados, entre los que destacó la televisión por cable. En paralelo, la desintegración de la sociedad argentina se puso de manifiesto en el espacio urbano. De hecho, desde 1976 se produjo un proceso de deterioro de todo lo que fuera espacio público, que tuvo como consecuencia la aparición de distintas formas de segregación residencial, siendo la aparición de las villas miseria su mayor exponente. Tales cambios funcionaron como “expresión por antonomasia de la distancia, insalvable y permanente, entre los diferentes componentes de la sociedad” y, a su vez, ilustraron “la consolidación de un modelo específico de socialización basado en el contacto entre grupos homogéneos desde el punto de vista social y racial” (Svampa, 2001:13).

Por otra parte, la percepción de bonanza económica que trajo consigo la convertibilidad generó una gran expectativa en el contexto internacional, la cual se tradujo en un aumento de la llegada de inmigrantes al país durante la década de los 90 (Doménech, 2007). Este fenómeno no era ajeno para Argentina, que había experimentado dos grandes olas de inmigración a lo largo de su historia como Estado independiente, entre la segunda mitad del siglo XIX y la crisis de 1929 y después de la II Guerra Mundial, respectivamente. A diferencia de estas, que estuvieron protagonizadas por ciudadanos europeos, la inmigración reciente procedía de países limítrofes o de la región latinoamericana, por su proximidad geográfica e idioma común (Pacecca y Courtis, 2008). Sin embargo, lejos de convertirse en un agregado de valor añadido al tejido productivo del país, este colectivo fue uno de los más afectados por las desigualdades sociales que desató el neoliberalismo. Las mismas fueron especialmente perceptibles en las dimensiones de etnicidad y género de las relaciones sociales entre los inmigrantes, así como entre estos y la población nativa. De hecho, durante este periodo en Argentina se asumió el criterio étnico nacional para definir la relación capital/trabajo, de modo que a este se subsumía “ya no por su lugar en las relaciones sociales de producción ni por su capacidad adquisitiva, sino por la condición étnica de los

miembros de la clase obrera” (Halpern, 2005: 72). Del mismo modo, las desigualdades sociales se construyeron a partir de la dimensión de género de los inmigrantes, pues la actividad laboral de este colectivo quedó separada en el binomio público/doméstico. Tal situación respondía a que el grueso de la oferta laboral destinada a las mujeres inmigrantes fueron puestos como empleadas domésticas, mientras que los hombres realizaron actividades pertenecientes a los sectores de la construcción y el comercio.

Paraguay y Perú²⁹³, junto a Bolivia, fueron los países de procedencia de la inmigración más numerosa de la década de los años 90, y en la actualidad se trata de las colectividades extranjeras que cuentan con una mayor presencia en Argentina (Halpern, 2005; Macchiavello, 2009). Este movimiento se produjo después del desbordamiento que las grandes urbes de sus lugares de origen experimentaron, tras la emigración previa del campo a la ciudad que se produjo unas décadas antes. En este sentido, las causas que motivaron la emigración hacia un país limítrofe fueron económicas y se caracterizaron por la búsqueda de empleo en él, dada la destrucción de las economías regionales y las crisis políticas que se produjeron en estos países en tal contexto (Grimson y Jelin, 2006). A diferencia de esto, la dinámica migratoria difirió según el país de procedencia de los inmigrantes, pues por ejemplo en el caso de Perú registró un protagonismo inusitado de mujeres solas y, en el de Bolivia, de núcleos familiares enteros. En lo que respecta al perfil de estos inmigrantes, por lo general eran jóvenes de clase baja que residían en el área metropolitana de Buenos Aires o en la capital del país. Dado su bajo nivel de ingresos, optaban por una modalidad residencial económica y, debido a la amplia oferta de hostales y pensiones en barrios de la ciudad como Once (Balvanera) y Almagro, la presencia de inmigrantes en estas zonas fue notable. A su vez, los inmigrantes se distinguieron por la conservación de sus valores culturales identitarios de origen, los cuales se manifestaron a través del asociacionismo, la organización de fiestas religiosas y los eventos lúdico-festivos.

Aunque mucho menos numerosa²⁹⁴, durante los años 90 en Argentina tuvo lugar una inmigración procedente de países de la antigua URSS. Esta colectividad fue significativa, ya que presentaba características propias y diferencias importantes con respecto a la inmigración mayoritaria latinoamericana (Vasylyk, 2000). En concreto, su

²⁹³ Aunque a las cifras oficiales hay que sumar un número mayor de ciudadanos en situación irregular, en 2001 el número de paraguayos en Argentina ascendía a 325.046. Por su parte, el de peruanos era de 88.260 personas.

²⁹⁴ Según la Dirección Nacional de Migraciones de la República Argentina, entre 1994 y 2000 el número de ciudadanos de Europa del Este y Central fue de 9.399 personas.

llegada a este país se produjo como consecuencia de un tratamiento migratorio especial: la resolución MI 4632/94. Esta decisión no estuvo planificada, fue fruto de la coyuntura internacional y estuvo acompañada de una política de integración. Consecuencia de ella fue la generación de un flujo importante de inmigrantes que ya habían tomado previamente la decisión de emigrar, dado el contexto económico y la inestabilidad política de sus países de origen, y eligieron este país por las facilidades legales que les presentaba²⁹⁵. A pesar de que el acuerdo facilitaba la entrada a Argentina a los ciudadanos de 21 países de Europa Central y Oriental, la mayor cantidad de estos inmigrantes procedían de Ucrania. Estos desarrollaron una dinámica migratoria caracterizada en la mayoría de los casos por el traslado familiar (Vasylyk, 2000). A su vez, presentaban un perfil concreto, que se distinguía por la presencia predominante de hombres jóvenes, aunque también fue notable la migración protagonizada por mujeres jefas de hogar que buscaban una inserción laboral en el país. No obstante, su mayor rasgo distintivo fue la formación académica, ya que en la mayoría de los casos los inmigrantes ucranianos contaban con una experiencia universitaria vinculada a la educación técnica y científica (Marcogliese, 2003: 55). Es por ello que esta inmigración cualificada, y en ocasiones más formada que los nativos, experimentó una inserción laboral basada en la movilidad ocupacional descendiente, lo que repercutió en otros ámbitos de su vida, como el cultural o el psicológico. Sin embargo, dada su cualificación, la percepción que estos generaron en los nativos fue muy diferente a la que tenían de los inmigrantes limítrofes. Esta actitud de la población argentina favoreció su integración y, a pesar de la crisis y de la falta de asistencia, esta colectividad presentó una conformidad con su migración, dada la renovación periódica por su parte de las residencias temporales.

2. LOS AUTORES

En paralelo a las representaciones documentales que analizaban la realidad desde el punto de vista contrainformativo o haciendo hincapié en la recuperación de la memoria, otros jóvenes documentalistas se distanciaron de la mayoría y desarrollaron variaciones temáticas y nuevas propuestas estéticas con las que se preguntaban por el mundo que les rodeaba, proyectando una clara voluntad de contemporaneidad. Algunos de estos fueron

²⁹⁵ Este programa se limitó a facilitar el visado a inmigrantes provenientes de Polonia, República Checa, República Eslovaca, Hungría, Croacia, Yugoslavia, Eslovenia, Bosnia, Albania, Rusia, Armenia, Georgia, Ucrania, Letonia, Estonia, Lituania, Bielorrusia, Macedonia y Rumania. La medida no fue acompañada de una política de integración hacia los recién llegados (Marcogliese, 2004: 45-46).

nucleados en el denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), régimen creativo que vino a romper con la cinematografía anterior que se había hecho en el país en cuanto a la producción y la forma que se desprendían de sus trabajos. Así, los realizadores que a continuación se analizan se caracterizaron por presentar un perfil concreto, que se distinguía por su edad joven, localismo (procedían y estaban radicados en Buenos Aires) y formación cinematográfica previa. A su vez, estos realizadores se distinguieron por su dualidad creativa, pues dirigieron tanto ficción como documentales, y por su carácter independiente, que se tradujo en la puesta en marcha de proyectos cinematográficos de bajo presupuesto, difundidos por canales no convencionales.

2.1. *Ulises Rosell*

*“Filmar un documental
era lo último que pensaba hacer en mi vida”²⁹⁶*

Ulises Rosell (Buenos Aires, 1970) tiene una relación temprana y vocacional con el cine. Su origen se situó en el ámbito familiar, pues la ceguera de su padre le generó una fuerte atracción por el mundo visual²⁹⁷. Ello le llevó a examinarse en el ENERC a finales de los años 80, proceso de selección que no superó y que motivó su entrada en la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde estudió durante tres años la carrera de Ciencias de la Comunicación. Descontento con esta experiencia, en 1991 inició la carrera de dirección cinematográfica, hasta finalizarla en 1994, en la Fundación Universidad del Cine (FUC). Durante esta etapa dirigió *El Rincón* (1993), registro de una hora de duración en torno a un bar porteño del mismo nombre, en el que la cámara ejercía como testigo de los personajes insólitos que lo frecuentaban. Financiado por la FUC, el film no tuvo circulación externa. A continuación, junto a Andrés Tambornino codirigió *Aqueronte* (1994), trabajo al que se sumó Rodrigo Moreno en el guión. La narración, que pretendía ser una historia fantástica y de terror, se caracterizó por sus altos costes de producción, experiencia que les sirvió a los tres para trabajar por oposición, con lo mínimo y repitiendo roles, en su siguiente trabajo: *Dónde y cómo Olivera perdió a Achala* (1995). El relato fue uno de los nueve cortometrajes de ficción que integraron la película *Historias breves* (1995), premiada por el INCAA y considerada como el germen del NCA.

²⁹⁶ Declaraciones de Ulises Rosell en entrevista con la autora, el 17 de julio de 2015.

²⁹⁷ Su padre, el poeta chileno Pedro Ignacio Rosell, fue impulsor y director de la Biblioteca Argentina para Ciegos. A su vez, durante la infancia del realizador, este hizo funcionar una escuela para ciegos en la parte delantera de su casa.

La elaboración de este trabajo ejerció de antesala de *Bonanza, en vías de extinción* (2003), documental que funciona como bisagra entre la etapa formativa de Ulises Rosell y sus primeros trabajos en la industria del cine. La experiencia supuso el inicio de su incursión por distintos tipos de vida alternativos, al margen de las reglas del capitalismo. La misma, que se prolongó durante cuatro años, marcó a este realizador a la hora de llevar a cabo proyectos documentales posteriores, como la flexibilidad que desde su punto de vista hay que mostrar en el momento del registro, contando con los personajes, pero en el que se han de aprovechar todos los elementos que ofrece la puesta en escena, sin descartar las desprolijidades. A su vez, la financiación y difusión constatan la filosofía independiente imprimida por la FUC, pero también la institucionalización del NCA. Ello se debe a que para su desarrollo el documental contó con financiación externa proveniente de festivales, como el Festival de Rotterdam; y fundaciones y organismos internacionales, como la Fundación Rockefeller y AEIC, pero también recibió subsidios estatales provenientes del Fondo Nacional de las Artes argentino. Una intervención y una vocación híbrida de estos realizadores en lo que respecta a la distribución que se aprecia en este documental. El mismo fue estrenado en el año 2001 en el Bafici, aunque comercialmente hubo de esperar hasta 2003 para ser exhibido en salas comerciales, en concreto en el cine Gaumont y en el cine del Museo Malba. La película fue vista en estas salas por 8.500 espectadores²⁹⁸, en el primer caso entre el 13 de noviembre al 3 de diciembre de 2003 y en el segundo entre el 15 de noviembre de 2003 y el 31 de enero de 2004, en enero y marzo de 2005, así como en octubre de 2008. También fue emitida en televisión, el 21 de septiembre de 2006 en el programa *Ficciones de lo real* de Canal 7, registrando 0,73 puntos de rating y 70.650 espectadores; y en INCAA Tv, en 2011 y 2012.

La dilatación de este documental provocó que el trabajo se solapara con el desarrollo del primer largometraje de ficción de Ulises Rosell y Rodrigo Moreno: *El Descanso* (2001). El proyecto, ganador del concurso a la mejor ópera prima organizado por el INCAA, se trataba de una comedia de aventura juvenil cuyo desafío consistió en romper con la tendencia existente en ese momento de registrar la crisis desde el documental, haciendo hincapié en la miseria. Su segundo largometraje de ficción,

²⁹⁸ El dato es proporcionado por el director, ante la falta de información mostrada por la consultora Ibope. En este sentido, Rosell considera que el documental se benefició de la coyuntura socio-económica que atravesaba el país, la cual puso a Argentina en el punto de mira del cine internacional: “La película circuló muchísimo, era el momento de la Argentina incendiada y la película te lo mostraba. Pero se correspondía más a cómo es Latinoamérica, a cómo es el tercer mundo, no a una crisis específica”, Declaraciones de Ulises Rosell en entrevista con la autora, el 17 de julio de 2015.

primero en solitario, fue *Sofácamá* (2006), película que cierra una etapa en términos narrativos, de formatos, medios de difusión y financiación, alejándose del NCA.

A partir del año 2007 se inaugura otra etapa en la carrera de este realizador, caracterizada por su inmersión en la televisión, en la que lleva a cabo series de ficción de carácter histórico así como trabajos documentales actuales. La primera de estas experiencias fue la serie *9 MM. Crímenes a la medida de la historia* (Canal Ciudad, 2007), en la que se abordó desde la ficción distintos acontecimientos de violencia política ocurridos a lo largo del siglo XX en Argentina²⁹⁹. Un año más tarde dirigió los seis primeros capítulos de la segunda temporada de la serie *Pequeños Universos*, a petición del Canal Encuentro, en los que acompañó al acordeonista “Chango” Spasiuk por lugares remotos de las provincias argentinas del interior, registrando a niños músicos. En 2009 volvió a repetir esta experiencia, al constituirse como productora (Fortunato Films) y ganar un concurso para la realización de una serie documental de ocho capítulos sobre las comunidades aborígenes argentinas, denominada *Pueblos originarios*. Esta etapa continuó con la dirección de cuatro capítulos de la serie *Los Sonicos. Una historia de rock*, en la que se analiza la historia de la banda de rock argentino de los años 60 *Los Babasónicos* y para la que fue convocado tras ganar este proyecto el concurso del INCAA *Ficción para Todos*³⁰⁰. A continuación dirigió cuatro capítulos de la serie *Diálogos fundamentales del Bicentenario* que se centraban en construir una conversación entre dos personajes de la historia argentina³⁰¹. A su vez, en ese periodo dirigió uno de los cortometrajes documentales que constituyeron la película coral *D-Humanos* (2011)³⁰², el cual se focalizó en la temática de la libre circulación de personas.

²⁹⁹ Estos fueron: “1964. Caso Tacuara”, en torno a la guerrilla urbana vinculada al Peronismo de derechas Movimiento Nacionalista Tacuara, que vengó la muerte de tres de sus militantes asesinando a un joven militante judío y de izquierdas en Rosario; “1973. Un mensaje para el general”, sobre el asesinato del líder de la CGT José Ignacio Rucci el 25 de septiembre de 1973, dos días después de que Perón ganara por tercera vez las elecciones, a manos de una organización que no reivindicó los hechos; “1973. El Ministerio”, sobre el asesinato de Enrique Grynberg, dirigente del Ateneo Evita de la Juventud Peronista, un día después del asesinato de Rucci a manos de desconocidos y “1979. La contraofensiva”, sobre cinco jóvenes montoneros que regresan a Argentina del exterior y atacan contra el empresario Francisco Soldati y su chófer.

³⁰⁰ Financiadas por el Ministerio de Planificación e integrantes del Plan de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales Para Televisión Abierta, un total de 10 series resultaron ganadoras de un concurso organizado por el INCAA.

³⁰¹ La serie, producida por el sindicato Suteba, también resultó ganadora de un concurso del INCAA de fomento de la televisión digital abierta argentina. Los 13 capítulos fueron dirigidos por Lucía Cedrón, Enrique Bellande, Hernán Belón y Ulises Rosell.

³⁰² El coordinador del proyecto, auspiciado por el INCAA, fue Pablo Nisenson. En el mismo participaron nueve cineastas que tenían por objetivo representar el estado de los derechos humanos en Argentina.

La última etapa de su producción se caracteriza por el regreso al cine. Así, en 2012 estrenó *El Etnógrafo*, en el que analiza la vida del antropólogo John Palmer en la provincia de Salta. El último de sus trabajos es *Al desierto*, un largometraje de ficción en fase de pre-producción en el que vuelve a sumergirse en otros modos de vida. En concreto, esta cinta versará sobre una pareja que abandona una vida confortable en Buenos Aires para comenzar a vivir en la Patagonia. Ambos proyectos han sido financiados por el INCAA.

2.2. Jorge Gaggero

*“Todos los documentales son políticos,
pero yo pretendo hacer política desde lo sutil,
desde la contradicción”³⁰³*

Jorge Gaggero (Buenos Aires, 1972) mantiene una relación con el cine de larga data. Este interés le llevó a formarse en fotografía mientras cursaba la educación secundaria y, una vez alcanzada la mayoría de edad, a estudiar dirección cinematográfica en el ENERC, carrera que retomó tras el cierre temporal de esta institución y su paso por la Universidad de Buenos Aires (UBA), en la que cursó parte de los estudios de Imagen y Sonido. Fruto de esta formación fueron sus cortos de ficción *Solo cuando respiro* (1994) y *Ojos de fuego* (1994-95), cuyo guión fue galardonado en el Concurso de Cortometrajes del INCAA y formó parte de la película *Historias breves* (1995). Tras esta experiencia Gaggero trabajó en televisión, haciendo documentales para el programa *Edición Plus* (1995), y en la Shoah Foundation (1996), registrando testimonios de supervivientes del Holocausto. Un año más tarde obtuvo una beca Fullbright, con la que realizó un master en Bellas Artes y se especializó en Dirección cinematográfica en el American Film Institute (AFI) de Los Ángeles. Durante los años que vivió en Estados Unidos dirigió cuatro cortometrajes de ficción: *Arnold Murphy* (1999), *El túnel de la lluvia* (2002), *Un pedazo de tierra* (2000) y *The secret sea* (2001). Los dos últimos fueron reconocidos y galardonados por publicaciones, festivales y fundaciones³⁰⁴.

Además de Ulises Rosell, estos realizadores fueron Mariana Arruti, Lucía Rey, Rodrigo Paz, Carmen Guarini, Andrés Habegger, Pablo Nisenson, Miguel Pereira, Andrea Schellemborg y Javier De Silvio.

³⁰³ Declaraciones de Jorge Gaggero en entrevista con la autora, el 3 de julio de 2015.

³⁰⁴ *Un pedazo de tierra* obtuvo el premio EMMY al mejor cortometraje realizado por un estudiante de cine, el premio del Festival Internacional de Cine de Bilbao al mejor cortometraje latinoamericano, el premio de la Asociación de Directores de Estados Unidos al mejor cortometraje latino, el premio al mejor cortometraje del Festival de Cine Internacional Fort Lauderdale, el premio al mejor cortometraje en el Festival de Cine Latino de San Francisco, el premio al mejor cortometraje del Festival de cine de Rochester y el premio de la revista Latin Heat. Por su parte, *The secret sea* obtuvo el premio Bridges de la Fundación Larson y el premio de la audiencia al mejor cortometraje en el Festival de Cine Internacional Big Bear.

Regresó a Argentina en agosto de 2001, en plena crisis económica, contexto que le influyó temáticamente y, a nivel de producción, en sus dos trabajos posteriores. El primero de ellos fue *Vida en Falcon* (2005), donde utilizó el documental como herramienta de investigación social y de reflexión política, al incorporar en la narración un Ford Falcon como eje central de la narración³⁰⁵. El largo proceso de registro, que se extendió a lo largo de siete meses en 2002; al que se sumó la organización de las imágenes y el proceso de post-producción del documental, retrasaron la finalización de la cinta, que se concluyó con un subsidio de la Fundación Antorchas. Su estreno se llevó a cabo en 2005, primero en la séptima edición del Bafici, donde resultó ganador del premio especial del jurado y, más tarde, en un circuito de festivales de cine. Fue estrenado comercialmente en Buenos Aires en dos salas: el cine Cosmos y el cine del museo Malba. La película fue exhibida en la primera sala entre el 3 y el 23 de noviembre de 2005 y, en la segunda, entre el 5 de noviembre de 2005 y el 15 de marzo de 2006. Logró 3.500 espectadores. Posteriormente fue distribuida en televisión, en el programa *Ficciones de lo real* de Canal 7, el 7 de diciembre de 2006.

En paralelo a este trabajo, Gaggero llevó a cabo su primer largometraje de ficción como director. *Cama adentro* (2005)³⁰⁶, como se denominó en Argentina la película, aborda cómo la crisis de 2001 afectó a las clases media y popular argentinas. Un film que reproduce varias de las particularidades del NCA, aunque a la vez muestra rasgos que lo separan del mismo. Así, la cinta hace hincapié en registrar las experiencias de las protagonistas a través de la puesta en escena y, en concreto, en las significaciones que adquieren los objetos. Del mismo modo, el protagonismo de una actriz coprotagonista con escaso bagaje profesional (Norma Argentina) es importante, pues confirma la apuesta de los nuevos realizadores por nuevos rostros que protagonizan sus narraciones. Por el contrario, y alejada del carácter independiente de sus anteriores

³⁰⁵ Este vehículo, signo del bienestar y del desarrollo al que la clase media argentina aspiraba en los años 70, condensa el devenir de dicho estrato social, parte del cual, consecuencia de la aplicación del modelo neoliberal, experimentó una movilidad social descendente. Pero a su vez, el coche retumba en la biografía personal del director, pues se erige como símbolo de la represión de la dictadura. Al respecto, sostiene: “*Vida en Falcon* para mí tiene una connotación muy personal. El título es literal pero representa casi un planeta mitológico. En un momento era el auto de la ilusión, de poder acceder al bienestar, pero también fue elegido como auto de la policía. Yo crecí con la idea del miedo al Falcon, tengo un padre que se exilió y aun con la llegada de la democracia mi visión de él era bastante intimidante. Siempre que veía un Falcon me preguntaba qué pasó en él”. Declaraciones de Jorge Gaggero en entrevista con la autora, el 3 de julio de 2015.

³⁰⁶ Con este término se conoce, en Argentina, a las empleadas domésticas internas. El título de la película fue modificado en otros países, como España, donde la película pasó a comercializarse bajo el nombre de *Señora Beba*.

trabajos, la película fue una coproducción entre Argentina y España, y obtuvo financiación estatal nacional e internacional.

El vínculo con el Estado argentino en lo relativo a la financiación y la temática compartida por *Vida en Falcon* y *Cama adentro* continuaron en la carrera posterior de este cineasta. Así, tras un periodo trabajando en publicidad, en 2007 participó en la serie para Canal Encuentro *Fronteras argentinas*³⁰⁷, en la que dirigió el episodio denominado “Fragmentos de una frontera”, que analizaba los problemas entre Uruguay y Argentina por la instalación de la papelera Botnia. La realización del mismo fue el punto de partida de su siguiente documental, *Montenegro* (2012). En él, volvió a reposar su mirada en otros modos de vida, para lo que analizó la historia de dos ermitaños que vivían en el Delta de Gualaguaychú. A continuación realizó la serie de ficción *Bien de familia* (2013), ganadora del concurso auspiciado por el INCAA para el Fomento de la TDA y emitida por Canal 7, en la que de nuevo analizó las relaciones sociales a través de una familia de clase media-alta y su empleada doméstica. Su último trabajo es la serie documental para Canal Encuentro *Conurbano* (2015). En ella realiza entrevistas a representantes de la cultura argentina, que abordan la influencia de este espacio en ellos.

2.3. Marcelo Burd, Diego Gachassin y Eva Poncet

*“Pensábamos en hacer cine:
en ese momento y en esas circunstancias”*³⁰⁸

El Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC) es el nexo que une a Marcelo Burd (Buenos Aires, 1964), Diego Gachassin y Eva Poncet (Quilmes, Buenos Aires, 1970). El primero en aterrizar en ella, en 1989, fue Marcelo Burd. Un periodo formativo en el que realizó tres cortometrajes y en el que resultó ser el más importante *Lobochenko, el proyecto negado* (1991). El trabajo estuvo codirigido por Claudio Remedi y Gabriela Jaime, que poco después conformaron el grupo Boedo Films, y versó sobre la figura de un arquitecto constructivista que fue expulsado de la URSS en la década de los años 40. Su vínculo con el IDAC se prolongará hasta el momento en que se escriben estas líneas, pues en el último curso Burd empezó a trabajar como docente en dicha institución. Una experiencia que le valió para conocer a Diego Gachassin y a Eva Poncet, estudiantes un curso por debajo de él y, en ese momento, sus

³⁰⁷ Además de Jorge Gaggero, otros directores que participaron en la serie fueron Pablo Trapero, Albertina Carri, Diego Lerman, Andrés Di Tella, Cristian Pauls, Gianfranco Quattrini, Sergio Wolf, Enrique Bellande, Ignacio Masllorens y Eduardo Yedlin.

³⁰⁸ Declaraciones de Marcelo Burd en entrevista con la autora, el 14 de julio de 2015.

alumnos. Estos cursaron las especialidades de dirección de ficción y de documental, formación que Gachassin continuó en el ENERC, donde estudió guión cinematográfico.

Tras descartar varias temáticas, los tres realizadores se decantaron por reflejar a la comunidad inmigrante en Argentina durante los años 90, en especial, el colectivo de ciudadanos procedentes de la antigua URSS. La investigación del proyecto y los avances del mismo les llevaron varios años, motivo por el cual en 1999 esta información fue aprovechada por Diego Gachassin para elaborar un guión para una película de ficción. El mismo fue el germen de *Vladimir en Buenos Aires* (2003), cinta que narra la vida de un inmigrante ruso en la capital argentina en la época actual y en la se encuentran varios paralelismos con respecto a su trabajo documental posterior. Así, además de poner el foco en la procedencia de dicha inmigración, destacan otros ejes temáticos, como la redención y la culpa³⁰⁹. Del mismo modo, la película guarda similitudes con las producciones del Nuevo Cine Argentino, tanto en la selección de los actores, no profesionales, como en la naturalidad de los diálogos y la forma de producción del proyecto, ya que la cinta fue autofinanciada por parte de los directores, y solo recibió financiación externa por la misma procedente del INCAA tras su filmación. Esta se registró en el verano del año 2001, por lo que los meses posteriores se dedicaron al montaje y a la post-producción, pues el objetivo era estrenar el film en la siguiente edición del Festival de Mar del Plata.

Con el grueso de este trabajo realizado, los codirectores de *Habitación disponible* se dispusieron a finales de 2001 a comenzar el rodaje del documental. Este proceso se vio afectado por el estallido popular de diciembre de ese año, hasta el punto de que los realizadores cambiaron la hipótesis que pretendían probar en la narración y pasaron a preguntarse cómo influyó la crisis en los inmigrantes. Un interés que demuestra la concepción de estos por el cine documental como herramienta de investigación. El rodaje del documental se extendió durante varios meses en 2002 y su producción fue autofinanciada por los realizadores. No ocurrió lo mismo con la post-producción, para la que contaron con el apoyo del INCAA, que le facilitó su estreno comercial posterior a su participación en el Festival de Mar del Plata. Este se produjo en agosto de 2005, en las salas Cosmos y Tita Merello. Permaneció en cartel entre el 22 de septiembre y el 5 de octubre en el primer caso y entre el 22 de septiembre y el 26 de

³⁰⁹ Esta temática también está presente en *Habitación disponible* y responde al interés del director por la obra *Crimen y castigo*, de Dostoievski, que en la ficción aparece explícitamente representada en la lectura de uno de los protagonistas.

octubre en el segundo. Fue visto por 1.421 espectadores. Posteriormente fue emitido en Canal 7 en el programa *Ficciones de lo real*, el 2 de octubre de 2007, registrando 0,36 puntos de rating, y el 19 de julio de 2008, obteniendo 0,81 puntos de rating.

Tras ambas experiencias cinematográficas, las trayectorias de estos realizadores se bifurcaron. Los tres han ejercido la docencia en distintas universidades, coincidiendo en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA)³¹⁰. A su vez, todos han desarrollado su trayectoria profesional a nivel individual: Marcelo Burd como consultor narrativo, Diego Gachassin como realizador y productor de documentales y Eva Poncet como montajista. En concreto, Diego Gachassin trabajó como realizador y director en las series de televisión de Canal Encuentro *Escuelas Argentinas* y *8M: Mujeres extremas*, respectivamente. En cine, ha codirigido *Los cuerpos dóciles* (2015), un documental de observación realizado con financiación estatal sobre el mundo judicial en Argentina, que hace una crítica al sistema carcelario del país y a la represión. A su vez, ha sido director de cámara y de fotografía de varios documentales, entre los que destacan *El legado* (Andrea Schellemborg, 2015), una película sobre la educación de los militares en el Colegio Militar de Buenos Aires; y *La lucha, jugando con lo imposible* (Ana Quiroga, 2015), sobre la jugadora de hockey de la selección argentina Luciana Aimar. Por su parte, Eva Poncet se especializó en montaje y fue la asistente de montaje en el film de ficción *Fortalezas* (Tomás Lipgot y Christoph Behl 2010). También fue la responsable de esta área en el documental *Un día en Constitución* (Juan Dickinson y Enrique Cortés, 2010), del film de ficción *Schafhauss, casa de ovejas* (Gustavo Cabaña, Alberto Masliah y Lucas Santa Ana, 2011) y del documental *El otro Maradona* (Ezequiel Luka y Gabriel Amiel, 2012). Por último, en sus posteriores documentales Marcelo Burd ha trabajado con ambos. Así, en 2015 codirigió junto a Eva Poncet *El tiempo encontrado*, un documental de observación en el que de nuevo analizaban a un grupo de inmigrantes, en esta ocasión de origen boliviano.

3. LOS TEXTOS

Los tres trabajos que se analizan a continuación se distinguen por reflexionar sobre la Argentina contemporánea en crisis a partir de nuevos temas, tramas y formas estilísticas, rasgos que los distancian de las películas de otros documentalistas, contemporáneos y de décadas anteriores. Así, el agotamiento del modelo neoliberal

³¹⁰ Además, Marcelo Burd imparte clases en el IDAC y Eva Poncet en la Universidad del Cine y en la Universidad de Palermo.

muestra sus efectos de empobrecimiento, exclusión social y desigualdad en estos films a través de pocos personajes, haciendo desaparecer al sujeto social y colectivo, de carácter resistente y con motivaciones definidas. Por el contrario, estas narraciones muestran modos de vida al margen de lo convencional, la educación y forma de pensar alternativa de los protagonistas, sus conflictos personales. Unos personajes que personifican las consecuencias del modelo neoliberal a través su movilidad social descendente y estilo de vida nómada, la desaparición de la familia tradicional y la descomposición de un estrato social. En resumen, unos sujetos de los que no se proyecta un perfil político, que en los documentales son representados subrayando su ausencia de heroicidad y de opresión ante las situaciones adversas que les han tocado vivir, y de los que no se desprende un deseo de transformación personal ni de cambio social.

Así, los relatos no enfatizan la situación de exclusión, marginalidad y desigualdad que atraviesan sus protagonistas, aunque sí la toman como marco de referencia para desarrollar las narraciones, focalizándose en las características de los espacios en los que habitan, puesta en escena que funciona como elemento de representación y transmisión de tales condiciones de vida. En este sentido, los personajes son contruidos a partir de un posicionamiento antropológico, el cual facilita que la narración promueva la reflexión de los espectadores y no busque, por tanto, su movilización. De hecho, estos trabajos promueven que la responsabilidad de la interpretación recaiga sobre el espectador, actitud que responde a la finalidad del documental como proceso de investigación de los realizadores, que inician sus narraciones como resultado de la casualidad o de una curiosidad en aumento, que les hace continuar indagando. Esa vocación convierte a estos documentales en herramientas de investigación, que son registrados en estilo directo pero que cuestionan los planteamientos de esta modalidad de representación documental, al no exponerse en los textos una verdad previa, sino la búsqueda de un aspecto concreto de la realidad que tienen frente a sí mismos los realizadores. Sin embargo, esta ausencia de condicionamiento previo condiciona las estructuras narrativas de estos documentales, las cuales se distinguen por la dispersión de sus tramas y por plantear recursos procedentes del cine de ficción. Del mismo modo, los tres documentales se valen de la puesta en escena para facilitar la transmisión de los modos de vida en los márgenes que representan, y en concreto, de los espacios en los que habitan los personajes, cuyas carencias condensan la exclusión y desigualdades sociales que les acechan. Finalmente, ninguno de los tres trabajos analizados hace un uso intensivo del material de archivo.

No obstante, los tres coinciden en mostrar parte de la realidad representada a través de breves transmisiones televisivas. Dada la extensión de estos aparatos y el consumo de la sociedad de sus contenidos durante la década de los años 90, los mismos ejercen un rol crítico en tales narraciones, como elementos transformadores de la realidad. De hecho, la presencia y transmisión de contenidos televisivos en las tres narraciones no funciona como mecanismo de representación de la realidad, sino como una forma de producción de la misma y de los efectos que genera sobre los sujetos representados y los espectadores.

3.1. *Bonanza, en vías de extinción*

Este documental retrata la vida de Bonanza Muchinski y sus dos hijos, una familia que vive en los márgenes del Estado. Para ello, la cinta se adentra en la villa a las afueras de La Plata (Buenos Aires) en la que residen, refleja las particularidades de las actividades que llevan a cabo como modo de supervivencia y describe a nivel microscópico a los personajes, a nivel individual y como núcleo familiar. Para ello, se focaliza en la dimensión espacial que ocupan los protagonistas, a partir de la cual la cinta proyecta el devenir experimentado por el estrato social al que pertenecen como resultado del agotamiento del modelo neoliberal.

Para articular esta narración, el documental se focaliza en el tratamiento de 14 temas. El más utilizado es el que aglutina las relaciones familiares que existen entre los protagonistas, con 21 menciones (23%). A continuación se sitúan la descripción del perfil de Bonanza y los “trabajos” que llevan a cabo los protagonistas, con 17 apariciones cada tema (16%). Un puesto por debajo se encuentran las actividades lúdicas y recreativas que realizan los hijos de Bonanza en la villa, que aparecen 9 veces (10%). Con 6 apariciones (7%) se muestra, en cuarto lugar, el perfil de Verónica, la hija de Bonanza. Cinco apariciones presentan (4%) el perfil de Norberto, el otro hijo, las condiciones de la casa y las actividades cotidianas en el interior de la vivienda. Un puesto por debajo, con 3 apariciones (3%), se posiciona la posible partida de Bonanza de la villa. A continuación se sitúan, con 2 apariciones (2%), la política y el problema con la droga que existe en la villa. Por último, el documental alude en una ocasión (1%) a la inseguridad, a la falta de dinero de los protagonistas y a la partida de Norberto.

La estructura narrativa de la película no presenta un argumento orientado hacia una meta ni esta es conclusiva. Por el contrario, se distingue por llevar a cabo una descripción detallada del modo de vida de los protagonistas. Así, durante los dos

primeros minutos y, hasta que aparece el título del documental, se procede a la presentación del protagonista. La misma corre a cargo de Bonanza y tiene lugar en un puente de nombre y ubicación indefinidos, bajo una espesa capa de niebla. La utilización de este recurso genera una puesta en escena que refuerza la inverosímil disertación que lleva a cabo el personaje, que explica la épica que protagonizó en ese mismo lugar muchos años atrás. La misma consistió en el asalto a un camión blindado y en su fuga posterior con el dinero extraído, a Uruguay y en helicóptero, operación cuyo desenlace deja en *stand by*.

La descripción del protagonista a lo largo del desarrollo posterior de la narración, que se ocupa de reflejar al detalle su modo de vida, en la frontera de lo excepcional y lo convencional, a la vez que se despliega el hilo argumental del relato: el conflicto que presenta Bonanza, que ha de elegir entre su objetivo de abandonar dicho lugar y viajar, deseo inmaterial que lo sitúa al margen del comportamiento consumista propio de la sociedad en la que vive; o renunciar a esta posibilidad por sostener a su familia. En este sentido, el documental muestra las distintas actividades que funcionan como sustento de los protagonistas, quehaceres que se distinguen por su dudosa legalidad y que abarcan la venta de chatarra, la regencia de un taller mecánico, la caza y la pesca, para consumo personal o como productos con los que comercializan. Esta muestra de acciones se distancia de la asociación con el concepto de trabajo que construyen otras realizaciones coetáneas a *Bonanza*, en *vías de extinción*. No será la única. Así, la narración no realiza una victimización de los protagonistas, a pesar de que vivan en una situación de pobreza y marginación. Tampoco son mostrados lamentándose por las fallas estructurales del país. Por el contrario, el documental opta por dar la espalda a la coyuntura histórica, que solo aparece como marco de referencia ante el cual los protagonistas son representados solventando con independencia sus problemas. Prueba de ello es la escena en la que Bonanza asegura que necesita dinero y acto seguido se marcha con sus hijos a capturar pájaros exóticos, mercancía que posteriormente pone a la venta en un puesto a las puertas de su casa y con la que consigue el dinero que decía requerir. No obstante, la narración también hace hincapié en el límite entre lo real y lo extraordinario de los personajes reflejando su ambiente doméstico, espacio mayoritariamente representado donde surgen los conflictos familiares y que funciona para mostrar la vulnerabilidad del protagonista, aunque sin nombrar la coyuntura presente que atraviesa. Un espacio que se distingue, entre otros elementos, por su composición a base de objetos y materiales encontrados en la calle,

por la irregularidad a partir de la cual obtienen acceso a los servicios básicos de la vivienda, por los juegos que en ella llevan a cabo los hijos o por la abultada presencia en ella de animales los cuales, lejos de ser tratados como extraños, aparecen como inquilinos de pleno derecho. Tales extravagancias son contrarrestadas con acciones cotidianas, que no pueden desprenderse de la impronta singular del personaje. Así, aparecen secuencias costumbristas en las que Bonanza corta verduras y cocina el pescado que previamente ha capturado. Una presencia de alimentos, utensilios y complementos que desentona con el lugar natural en el que se encuentra, la villa. La contradicción se remarca en el tratamiento de los problemas de salud del protagonista, que requiere medicamentos y que lejos de no poder acceder a ellos, dado su estatus económico, es su hija Verónica la que aparece racionándoselos. Este autoabastecimiento, sin embargo, da paso a la representación que el documental hace de los protagonistas a través de su exclusión del sistema neoliberal y, por extensión, de la clase social a la que pertenecen. Así, la cinta elabora una imagen frágil de los personajes, los cuales también son afectados por los problemas inexorablemente asociados al estrato del que forman parte. Prueba de ello es la conversación que se registra entre Norberto y sus amigos, en la que un joven relata la detención arbitraria que experimentó a manos de la policía bonaerense; o la inseguridad que existe en la villa, consecuencia de la cual Bonanza no da permiso a su hija para salir a boliches (discotecas) y se muestra preocupado por ello, muestra de la subjetividad de los personajes por la que también apuesta la cinta.

La parte final del documental retoma el relato épico de Bonanza y el robo al camión blindado, el cual da sentido al conjunto de la argumentación previa. Así, el personaje reconoce la mala vida que llevó a partir de ese momento y que dilapidó en poco tiempo todo el dinero que había robado. Un viraje voluntario que explica el devenir del protagonista y su actitud protectora para con sus hijos. Y una relación que deriva en dependencia por parte de los jóvenes, que es mostrada en la escena final de la narración. En ella se registra la llegada de Norberto a la casa, donde ya está su hermana, y cómo ambos esperan a su padre. La escena resignifica el grueso de imágenes que componen el documental, al mostrar implícitamente la debilidad de los personajes y el contexto de exclusión en el que viven, donde la familia, aunque poco convencional, se erige como único sustento posible ante la falta de redes de contención.

Esta exposición argumental explica la condensación de personajes en el documental y la presencia abultada de los protagonistas. Así, en total aparecen 9

personajes, que suman 68 intervenciones con diálogo. Los tres personajes principales suponen el 85% de las mismas. De este modo, Bonanza aparece dialogando en cámara 26 veces (38%), Norberto 20 (29%) y Verónica 12 (18%). El 15% restante se reparten entre Miguel, el hijo mayor, que solo aparece hablando en una ocasión (2%); un cliente, que también aparece una única vez (2%), y cuatro vecinos, cuyo número de intervenciones con diálogo en la narración es 8 (11%). La configuración formal de tales intervenciones se lleva a cabo a través de encuadres cortos y de planos generales, que resultan condicionados por el registro directo de las imágenes y, en concreto, por la cámara en mano utilizada por el realizador. Los mismos reproducen el binomio espacio-sujeto, al estar representados los personajes en los lugares a los que naturalmente se les asocia. Una dimensión espacial que cumple una función más profunda, ya que a partir de la proyección de las carencias de ese tipo de vida se construye su exclusión social.

A su vez, los protagonistas del documental personifican el desgaste del modelo neoliberal, los cuales no son contruidos como “héroes” ni como personajes que ansían experimentar un cambio social. Tal posición es especialmente perceptible en el caso de Bonanza y la ironía que desprende su nombre. Este, lejos de asociar al personaje con el éxito o la prosperidad, con la falsa ilusión de progreso adherida al neoliberalismo de los años 90, presenta a un hombre sexagenario, de aspecto físico y forma de vestir extravagantes. En el primer caso, el personaje se distingue por su pelo largo y blanco, con importantes entradas, así como por su barba, igualmente canosa y extensa. A ambos rasgos se suma su obesidad que, lejos de ser ocultada, es mostrada con naturalidad por el personaje. Esta tendencia proclive a exhibir su cuerpo no impide que uno de los rasgos de diferenciación de Bonanza sea su forma de vestir, ya que a las ropas cómodas y amplias que luce en determinados extractos del documental suma extravagantes sombreros que encuentra en su chatarrería o “accesorios” vivos, como una serpiente que luce a modo de collar y de la que presume tener domada ante los vecinos.

La ausencia de su esposa y madre de sus hijos pone de manifiesto el carácter desestructurado del núcleo familiar que configura junto a Norberto y Verónica y explica los conflictos del documental. De ahí que se constate la desaparición de la concepción que esta figura tenía en el imaginario argentino durante la segunda mitad del siglo XX como pilar fundamental de la sociedad. Una condición de familia monoparental que justifica el comportamiento del personaje, que a la vez que progenitor es maestro de sus hijos, pero que no puede evitar que estos vivan en un ambiente caracterizado por la dureza. En paralelo, tal atmósfera de rudeza determina la posición del protagonista del

documental con respecto a la comunidad. Así, Bonanza es un hombre independiente y hábil, aptitudes que demuestra a través de las actividades que realiza y que así son interpretadas por los habitantes de la villa en la que vive, pues es considerado como un cacique local y los vecinos acuden a él para pedirle consejos sobre cómo actuar ante determinadas problemáticas. Una posición de superioridad que ejerce sin proponérselo y que en el documental muestra a través de su empatía con los más jóvenes. Estos rasgos del protagonista del documental muestran cómo la narración hace hincapié en proyectar las características personales y sociales del mismo, subordinando la dimensión política. Así, Bonanza no registra ninguna imagen en la que pretenda evolucionar, sino que asume su situación con naturalidad y sin dramatismos. De hecho, esto es perceptible cuando muestra su falta de identificación hacia el sistema representativo y la clase política, ausencia de creencia que se extiende al ámbito religioso.

El tratamiento formal que se lleva a cabo en el documental influye en la percepción que se obtiene de los protagonistas de la narración. En este sentido, el estilo directo predominante en el registro de las imágenes no solo prima la continuidad espacio-temporal de la historia, sino que hace hincapié en mostrar a los sujetos del relato de una manera transparente, sin forzar situaciones. Para ello, el realizador del trabajo opta por mantener durante toda la cinta una actitud observacional, en la que la cámara se muestra más como herramienta de investigación que como testigo de las acciones que frente a ella están ocurriendo. Este efecto viene determinado por la estrategia narrativa no espontánea a través de la cual se registran la casi totalidad de las imágenes, la cámara en mano. En la misma línea, para la generación de dicho efecto de transparencia en el accionar de los personajes y el espacio en el que viven también resulta importante la ausencia de dispositivos de contextualización. Así, el documental carece de intertítulos, voz en *off* y en él apenas se insertan imágenes de archivo. De hecho, estas aparecen tan solo al final de la cinta, cuando los protagonistas observan y comentan fotografías domésticas familiares. Esta inserción del material de archivo a través de una conversación de los personajes funciona como muestra del despliegue que durante todo el documental se hace del punto de vista de los protagonistas, cuya voz hegemoniza la narración. En paralelo, el modo de registro que se desprende del documental cuestiona el cine directo convencional, al estar ausentes en él las relaciones de causalidad en el mismo y apostar por la inserción de acciones poco narrativas pero de alto contenido expresivo. Estas son llevadas a cabo por los protagonistas, especialmente de los hijos de Bonanza mientras comparten juegos en los exteriores de la villa en la que

residen, así como de la familia mientras caza. Así, en la mayoría de las ocasiones las imágenes están tomadas a gran distancia y en las mismas predominan los planos generales protagonizados por el espacio, en pos de los personajes que en ellas interactúan. Una apuesta por encuadres de carácter antropológico, que subrayan las condiciones de marginación en la que viven los protagonistas y las actividades al margen del Estado que estos llevan a cabo, cuyo contenido es recalcado por la música instrumental insertada³¹¹. Unas decisiones formales con las que este documental vuelve a alejarse de la mirada realista que busca la denuncia o el cambio social.

3.2. *Vida en Falcon*

El documental de Jorge Gaggero se adentra en la vida de Luis y Orlando, dos hombres que otrora pertenecieron a la clase media argentina y que se vieron obligados a trasladarse a vivir a un coche como consecuencia del empeoramiento económico de su situación. Tal desplazamiento físico constata la movilidad social descendente experimentada por los personajes, que abandonaron su condición de miembros de los estratos medios y pasaron a formar parte del fenómeno conocido como “nuevos pobres”. Para construir sus argumentos, el film utiliza de manera metonímica el vehículo en el que los protagonistas residen, un Ford Falcon, objeto del que se desprenden varias connotaciones en el imaginario argentino e inserción narrativa que facilita al espectador la comprensión de la evolución de los protagonistas.

Estos cambios son expuestos en el documental a través de 12 temas. Los más utilizados corresponden a la descripción de los perfiles de los protagonistas. Así, las 12 alusiones (18%) que retratan la actitud de Luis ante su nueva forma de vida se erigen como el tema más abordado. Con dos alusiones menos se sitúa el perfil de Orlando, que es proyectado en 10 ocasiones (15%). Entre ambas temáticas, con 11 apariciones (17%), se sitúa el tratamiento que el documental hace a la movilidad descendente de la clase media argentina. El estilo de vida nómada que llevan a cabo los personajes principales del relato se configura como el cuarto tema más tratado, con 9 apariciones (14%). En el lado opuesto aparecen los temas relativos al marco histórico en el que se desarrollan las acciones. Así, con una única alusión (2%) aparece el tema de la emigración protagonizada por esta clase social, la precariedad laboral a la que se sometió, la falta de

³¹¹ Tras un problema por los derechos de la banda sonora original, de Manu Chao, la cinta proyecta la melodía del compositor Kevin Johansen, también con una marcada intención antiglobalizadora.

confianza hacia el poder político y las instituciones y la situación de las pensiones tras las medidas adoptadas por el modelo neoliberal a finales de la década de los años 90³¹².

La estructura narrativa del documental presenta una organización interna aparentemente clásica. La misma se distingue por contar con un desarrollo argumental en el que se observan tres momentos principales, a los que se añade un epílogo separado de los mismos formalmente. El primero de estos momentos (secuencias 1-4) se corresponde con el planteamiento del relato. En él tiene lugar el registro de una calle en la que están estacionados dos Ford Falcon, en la que la cámara se ocupa de proyectar cómo varios vecinos intentan arrancar uno de los coches. De dichas imágenes se desprenden varias reflexiones. La primera de ellas es que tal material se configura como el recurso de presentación de los protagonistas y del rol que estos adoptarán en el mismo: el personaje de Luis como aprendiz recién llegado a su nuevo modo de vida de carácter nómada y el de Orlando como su maestro e instructor, pues de la escena se presume que lleva mucho tiempo residiendo en el automóvil, experiencia que trasladará al nuevo habitante de la calle. En paralelo, los esfuerzos de los personajes por arrancar el vehículo son utilizados para informar de que el Ford Falcon acaba de ser adquirido por Luis, que carece de permiso de conducción y desconoce cómo se maneja el coche. Una anécdota de contenido inverosímil que constata la vulnerabilidad social y económica del personaje, que lo va a utilizar como residencia.

El segundo momento argumental (secuencias 5-43) hace hincapié en la proyección de las características del estilo de vida nómada de los protagonistas. Un modo de vida que se distingue, en primer lugar, por el registro por parte de los personajes de un múltiple desplazamiento físico, ya que a la pérdida de sus viviendas habituales, que les hace trasladarse a vivir a un automóvil, se suma el movimiento de los mismos que los personajes han de llevar a cabo para evitar ser multados por las autoridades de la ciudad. Tal cambio se produce dentro de un perímetro acotado, pues la cámara nunca se aleja del barrio de Núñez (norte de Buenos Aires). Un hecho que confirma la permanencia en los personajes de la identidad de la clase media, vinculada a dicho espacio urbano y a las connotaciones de bienestar y prosperidad implícitamente asociadas al mismo. En este sentido, la voluntad de los personajes de mantener su estatus social es subrayada a través de las distintas acciones que llevan a cabo. Estas reproducen un comportamiento semejante al que como vecinos pertenecientes al mismo

³¹² El resto de temas que aparecen son: Estado del coche (9 menciones, 14%), solidaridad vecina (5 menciones, 8%), indigencia (4 menciones, 6%) y vulnerabilidad de la tercera edad (1 mención, 2%).

desarrollarían en sus casas y entre ellas destacan el acondicionamiento de los automóviles, la limpieza de las zonas próximas a las que estos se encuentran estacionados, su aseo personal o el cuidado de los gatos callejeros, que ejercen como sus mascotas. Sin embargo, la muestra más clara de la identidad de la clase media que permanece en los personajes queda determinada por su alimentación, pues no se desprenden de las tradiciones culinarias propias de este grupo social, como consumir mate y realizar asados, a pesar de sus limitaciones físicas y económicas, para lo que valen de la vía pública y de una pequeña bombona de camping gas. Asimismo, y en paralelo a este comportamiento, la narración se focaliza en mostrar a los protagonistas desde su dimensión personal y no política, donde el contexto económico de crisis es proyectado como marco de referencia pero en el que los personajes no hacen hincapié. De hecho, son representados como sujetos carentes de heroicidad que no ansían protagonizar un cambio social, sino que asumen con naturalidad y sin dramatismo sus circunstancias, bromeando en torno a ellas, como se aprecia en el siguiente diálogo:

Orlando: -Estamos como duques, solo nos falta un colectivo (autobús) viejo, viste, que entremos bien adentro del lugar, unos asientos, ¿No?.

Luis: -Estamos elaborando algo para beneficio propio, que viene a ser contemplar la naturaleza, dialogar, tener libertad.

Orlando: -¿Crees que estamos olvidados de la mano de dios?

Luis: -No, son pruebas.

A pesar de esta aparente instalación de confort, a lo largo del desarrollo argumental de la narración se describen las dos actitudes, divergentes, que mantienen los protagonistas. Así, el personaje de Orlando lleva cuatro años viviendo en el Falcon y es representado adaptado a ese modo de vida, hasta el punto que en las imágenes aparece rechazando el ofrecimiento de una vecina del barrio para que se vaya a vivir con ella. Por su parte, el personaje de Luis, más joven y afectado por la crisis recientemente, encarna la actitud contraria y en su comportamiento se aprecia una evolución. La misma abarca del desconocimiento inicial de las incomodidades que le supone residir en un automóvil a la falta de adaptación final a tal estilo de vida, que se constata en sus distintas huidas, en las que abandona el vehículo y termina yéndose a dormir a un hotel cercano. Asimismo, la narración construye la inadaptación del personaje a su nueva forma de vida a través de la relación tormentosa que mantiene con el vehículo, la cual comienza por su desconocimiento y falta de manejo, continúa por

sus problemas de funcionamiento y finaliza con la ocupación del coche por parte de un joven indigente.

La actitud de este personaje explica la tercera parte (secuencias 44-47) y el final de la narración. En concreto, la falta de adaptación de Luis y sus contradicciones desembocan en la venta, por su parte, del automóvil en el que había vivido los meses anteriores. La operación se materializa a través de una transacción a un precio mucho más bajo al que adquirió el automóvil. Del mismo modo, la inversión que el personaje lleva a cabo con el monto que recibe, apenas 50 pesos con los que se compra un paquete de cigarrillos y algo de comida, condensa el fenómeno de los “nuevos pobres” en Argentina. Un desprendimiento, no obstante, que no supone que el personaje abandone el barrio, aunque este se instale en una situación de pobreza. Así, a pesar de que en las imágenes finales aparece alejándose del lugar en el que había residido en el Ford Falcon, sin saber qué pasa con él, el documental lo rescata en un epílogo. El mismo, separado formalmente a través de un fundido a negro y un intertítulo en el que puede leerse “Un año después”, registra el reencuentro con los protagonistas de la narración, de cuya conversación se deduce que Orlando continúa viviendo en el Ford Falcon y que Luis se arrepiente de haberlo vendido. Una situación que es constatada en los títulos finales de crédito, que confirman la vida nómada que lleva a cabo el personaje de mayor edad y el empobrecimiento e indigencia del más joven, que duerme en un hospital.

En lo que respecta a la construcción de los personajes, Luis y Orlando se erigen como protagonistas principales de la narración. En ella aparecen un total de 17 personajes, que suman 82 intervenciones con diálogo de las cuales, los dos habitantes del Ford Falcon acaparan el 69%. Así, Luis cuenta con un total de 29 intervenciones con diálogo (35%) mientras que Orlando aparece hablando en la narración hasta 28 veces (34%). El 31% restante de apariciones con diálogo se reparten entre las intervenciones de vecinos, obreros, comerciantes y de un joven que “toma” el automóvil de Luis en una de las ocasiones en que este abandona el vehículo. En este sentido, el documental cuenta con la intervención de ocho vecinos (47%), que en la cinta aparecen un total de 17 veces (21%). Asimismo, el relato da cabida a la intervención con diálogo de cuatro obreros (23%), con el mismo número total de intervenciones (5%). También intervienen dos comerciantes (12%), una vez cada uno de ellos (3%), y en última instancia aparece el joven que ocupa el Falcon de Luis (6%), que interviene un total de dos veces (2%).

Una de las particularidades más significativas del documental es que la construcción de los protagonistas de la historia se lleva a cabo a través de elipsis

narrativas, ya que pocos datos se proporcionan en torno a la dimensión socio-económica e ideológica de los mismos. Así, el perfil de ambos es trazado a través de las intervenciones del resto de personajes que aparecen en la puesta en escena que desarrolla el documental. Prueba de ello es la secuencia en la que Orlando visita a su vecino Miguel y a la madre de este, de cuya conversación se desprende la historia personal del coprotagonista del documental. La misma asocia a Orlando al barrio a través de su mujer, que era la responsable del cuidado de una pequeña fábrica en la zona, por lo que la pareja residía en el establecimiento a la vez que Orlando trabajaba como taxista. En este sentido, la muerte de la esposa obligó al personaje a abandonar la vivienda y, la situación de crisis, a perder el taxi con el que se ganaba la vida, motivo por el que comenzó a vivir en el Ford Falcon. Esta narración se ve completada, en la secuencia posterior, por la reflexión de Orlando, que aparece sentado al frente de la que otrora fue su casa mientras analiza el tiempo durante el que vivió en la misma: 16 años. Esta ausencia simboliza la desestructuración familiar experimentada por el personaje y vincula su modo de vida a dicha desaparición, constatando con ella no solo el fin de su vida estable y su pertenencia a un grupo social, sino la “muerte” de la figura de la familia entendida como pilar en el que se sustenta la sociedad argentina.

En paralelo, la incorporación de los personajes secundarios facilita la estrategia llevada a cabo por Jorge Gaggero a la hora de introducir el componente crítico de la cinta, que se focaliza en el rol desempeñado por la clase media durante el neoliberalismo. De hecho, si bien los personajes se lamentan por la situación que atraviesa el país y denuncian explícitamente a la clase política argentina, el relato les corresponsabiliza del rumbo que tomaron los acontecimientos. Prueba de ello es la escena explicada unas líneas más arriba, en la que la madre de Miguel critica la precariedad laboral y de la situación del sistema de pensiones argentino tras los cambios establecidos en los años 90. Unas palabras que son acompañadas por los comentarios que la mujer lleva a cabo sobre Marcelo Tinelli, el presentador del *reality show* con más rating del país, que es aludido por la televisión mientras la anciana habla. Tal inclusión confirma al medio televisivo como creador de realidad y denuncia sus efectos sobre la sociedad, pues a través de la actitud hedonista mantenida por la mujer como consecuencia de su consumo de dichos productos culturales, se ofrece al espectador una interpretación del rol adoptado por la clase media, que es concebida como corresponsable de su desintegración social.

La última de las dimensiones de la estructura que componen el documental, la narrativa, viene determinada por el espacio que aparece en la misma. En este sentido, el trabajo de Jorge Gaggero refleja distintas localizaciones exteriores del barrio porteño de Núñez, principalmente las calles y obras acontecidas en el mismo, pero también locales y el interior de alguna de sus viviendas. Una limitación espacial a dicho distrito que sirve para anclar a los personajes con tal barrio, del que nunca pierden el contacto. Tal protagonismo, sin embargo, no supone que el tratamiento del tiempo en el documental quede subordinado a esta categoría. Así, *Vida en Falcon* es un documental de 63 minutos de duración cuyo tiempo del discurso se extiende desde la década de los años 70 hasta el año 2004. Para llevar a cabo esta prolongación temporal, la cinta se vale de la elipsis, dispositivo de constatación de que el orden temporal de la historia narrada no es lineal, sino que este trabajo se vale de la progresión y regresión temporales para dar cuenta de los acontecimientos que en él se narran, confirmando a esta figura como un mecanismo que funciona para comparar distintos periodos históricos. La misma es utilizada en tres ocasiones, coincidiendo con la apertura y cierre del relato. Así, en el inicio de la narración se insertan las imágenes de un anuncio del Ford Falcon de los años 70, en las que se explican las bondades del automóvil. Tras ellas se produce el primer salto temporal progresivo, *flash forward* a través del cual el espectador es conducido al momento presente de elaboración del documental, el año 2002. El desarrollo de la historia narrada y la descripción del modo de vida de los protagonistas se produce a lo largo de varios meses de este año y consume el grueso de las secuencias que se insertan. La partida de Luis y la venta de su vehículo constituyen el desenlace de la historia narrada, no así del discurso, que a través de una nueva elipsis, también progresiva, traslada al espectador a un año más adelante, 2004. Una inserción a modo de epílogo que sirve para constatar el continuismo de la situación de desplazamiento físico y simbólico que experimentaron los protagonistas. Finalmente, se produce el tercer salto temporal, de carácter regresivo, pues se insertan las imágenes finales del anuncio del Ford Falcon de los años 70 con el que abría el documental. Una incorporación que funciona para dar sentido al relato, de manera metafórica, como se verá unas líneas más adelante. Por último, la focalización del documental a cargo del realizador muestra el punto de vista de los personajes. Su incidencia en el registro de las acciones también provoca que ostenten la voz narrativa del documental.

Estos últimos dos indicadores son consecuencia del modo de representación que desarrolla el documental, el cine directo. Dicho registro se distingue por primar la

continuidad espacio-temporal de la narración, por lo que se deja de lado la incorporación de otros mecanismos formales, tales como la voz en off de los personajes o del narrador. No obstante, el modo observacional que se desprende del documental no exime al trabajo de Jorge Gaggero de repensar esta modalidad de representación. Así, lejos de establecer fuertes relaciones de causalidad, la narración aparece como el resultado de una apuesta por el acceso al conocimiento y al entendimiento de una determinada realidad social y a las contradicciones que experimentan sus protagonistas. Un intento en el que la cámara ejerce como herramienta de investigación y ofrece al espectador la posibilidad de interpretar por sí mismo los acontecimientos que se le muestran, sin que el mundo histórico representado aparezca cerrado y sin posibilidades de cuestionamiento a su alrededor. Esta apuesta es perceptible a través del componente crítico que la narración presenta, el cual es desarrollado de manera sutil por el realizador. Pero también con la inserción de los elementos de carácter inverosímil que rodean a la narración. Así, a las acciones que se narran en la cinta se superpone extradiegéticamente una melodía de carácter instrumental que no queda asociada con el contenido de las imágenes que el espectador recibe sino que, por el contrario, se apela al cine de ficción. Un recurso con el que se desvincula a este trabajo de la asociación tradicional del cine documental como registro fiel de la realidad.

Sin embargo, el realizador de *Vida en Falcon* también muestra sus propias contradicciones, al alejarse del cine directo e incorporar intertítulos explicativos y material de archivo, del que se vale para dar su propio sentido a las imágenes que proyecta su trabajo y manifestar su opinión sobre el mundo histórico que se representa. Ello se constata con la incorporación del anuncio publicitario de dicho vehículo, en blanco y negro y originario de la década de los años 70, que funciona como mecanismo de comparación del periodo histórico al que pertenecen tales imágenes y el momento de crisis económica que protagoniza el tiempo presente en que está registrado el documental. Así, la presencia del Ford Falcon en la década de los años 70 y en el año 2002 funciona de manera metonímica, reproduciendo la figura EL OBJETO POR EL USUARIO. Esta metonimia constata la movilidad social descendente experimentada por la clase media argentina dueña de este coche. Así, a través del anuncio se confirma cómo el vehículo pasó de ser un símbolo de prosperidad, bienestar y confort asociado a este estrato social a ser su contenedor social. La comparación de dichos periodos históricos en el terreno económico, del mismo modo, también funciona para constatar los efectos de la globalización en Argentina, que queda personificada a través del coche.

Este pertenece a la marca Ford, una de las compañías de automóviles más extendidas del mundo, de origen estadounidense y símbolo del modelo neoliberal que se instauró en Argentina coincidiendo con la fecha a la que apelan las imágenes del anuncio. En paralelo, la incorporación del Ford Falcon al documental hace referencia a otro aspecto latente en el imaginario argentino, como es su asociación como símbolo de la represión de la última dictadura (1976-83). Así, este vehículo es el que solían utilizar las fuerzas militares a la hora de llevar a cabo detenciones arbitrarias y desapariciones. De hecho, en el documental el vínculo del Falcon con la dictadura también está presente, a través de la operación de compra del coche. En la misma, el protagonista reconoce que ha adquirido el automóvil a un militar, afirmación que confirman las imágenes al mostrar la documentación. De este modo, la cinta condensa a través de la figura del Ford Falcon dos de las dimensiones latentes más importantes en el imaginario argentino asociadas al neoliberalismo desarrollado a partir de 1976: la económica, a través de la que se constatan los efectos negativos generados por este modelo en el país; y las consecuencias de la represión llevada a cabo para la instauración del mismo.

3.3. Habitación disponible

Este documental se adentra en la vida de Natasha, Fabio y Giuliana, tres ciudadanos que forman parte de la inmigración internacional llegada a Argentina en la década de los años 90. A través de su ejemplo, la cinta analiza cómo afectó la crisis de 2001 al colectivo que integran y despliega los rasgos de tal modalidad migratoria. En paralelo, la coyuntura de crisis a través de la situación de la emigración configura a Argentina como un país de expulsión de mano de obra, cuando tradicionalmente había sido un lugar de acogida.

Tales aspectos son abordados a través de 20 temas. La falta de integración de los protagonistas en Argentina es el que mayor número de veces aparece, 8 (14%). En segundo lugar se sitúa su familia, temática que incluida 6 veces (11%). El tercer puesto es ocupado, conjuntamente, por la precariedad laboral que experimentan los personajes y sus aficiones, con 5 apariciones cada tema (9%). Por el contrario, el marco histórico apenas aparece en el documental. Así, con 2 intervenciones (4%) se sitúa el tema del neoliberalismo, el estallido popular de diciembre de 2001 y las diferencias de clase. Por

último, las asambleas populares, la retención de los depósitos bancarios y el desempleo aparecen una única vez (2%)³¹³.

La estructura narrativa que expone el documental presenta un argumento dividido en tres partes. La primera de ellas (secuencias 1-4) introduce la hipótesis que plantea la cinta: cómo afectó la crisis a los inmigrantes que vivían en Argentina. Estos son personificados en tres casos concretos, que aparecen vinculados mediante la puesta en escena y alusiones a distintos hitos históricos de la crisis, periodo que es registrado como marco de referencia en el que tienen lugar las acciones que llevan a cabo los personajes, pero que no se aborda en profundidad. Así, Natasha aparece por primera vez mientras contempla la Plaza de Mayo y sus alrededores en un cacerolazo de los últimos días de diciembre de 2001. Fabio lo hace desayunando en el hostel en el que vive y la televisión le informa del fin de la convertibilidad y sus consecuencias³¹⁴. La injerencia de los organismos internacionales y de Estados Unidos, a través del diario *Clarín*, son los hechos históricos de los que el relato se vale para asociar al personaje de Giuliana a la crisis.

La segunda de las partes (secuencias 5-21) en las que se divide la argumentación describe las condiciones de vida de los personajes y los rasgos del colectivo al que pertenecen, a partir de los cuales se lleva a cabo la aproximación a cómo les afectó la crisis. La misma es percibida como fuerte e intensa, pues les hace pensar en regresar a sus países de origen, posibilidad que ejerce como hilo conductor de esta parte de la narración. El lugar en el que residen es subrayado como elemento que condensa la disipación de sus expectativas de movilidad social ascendente, ya que viven en habitaciones de hotel y en una iglesia. Su exclusión también se confirma a través de su situación laboral (los protagonistas trabajan, pero sus empleos son precarios, informales e inestables), que entre ellos se construye de manera diferente por razones de género y etnicidad; y en el mantenimiento de su identidad cultural, que a través de la celebración de fiestas y reuniones con otros inmigrantes confirma su déficit de asimilación respecto al país de acogida.

³¹³ El resto de temas tratados son: Convertibilidad, inestabilidad económica y política y posibilidad de regresar al país de origen (3 menciones, 6%), situación de otros países y amistad (2 menciones, 4%) y corralito financiero, perfil Carlos Menem, perfil Eva Perón y solidaridad (1 mención, 2%).

³¹⁴ Tras su llegada a la Presidencia de la Nación, Eduardo Duhalde decretó la pesificación de los depósitos y de las deudas en dólares, pasando el valor de estos a 1,4 pesos por dólar. Sin embargo, el fin paralelo del régimen de convertibilidad supuso que el nuevo tipo de cambio se disparara, siendo este de cuatro pesos por dólar, con su consecuente bajada de valor de los ahorros depositados en los bancos, que no fueron liberalizados formalmente hasta diciembre de 2002.

La tercera parte (secuencias 22-26) desvela el resultado de la decisión de los protagonistas sobre si continuar o abandonar Argentina. Tal veredicto es heterogéneo. Así, Giuliana aprovecha las vacaciones veraniegas para volver a Perú con intención de no regresar a Buenos Aires, mostrando el relato su partida en la estación de autobuses de Retiro y justificando la decisión durante una cena con otros peruanos, a pesar de que la situación económica y política en su país de origen no es mucho mejor que la argentina. En Buenos Aires permanecen Natasha y Fabio, aunque con distintas perspectivas de futuro. En este sentido, la inmigrante ucraniana es registrada paseando junto a su hijo por costanera norte, donde evoca a su país de origen sin pronunciarse sobre su futuro. En oposición, el inmigrante paraguayo aparece cantándole a su prometida en el balcón de su habitación de hostel tras fijar sus planes, que pasan por montar un negocio de empanadas juntos. Sin embargo, los tres recorridos de los personajes se ven alterados en el intertítulo final que se incluye en el documental, a modo de “qué pasó con”, que expone el devenir de los personajes un tiempo después de la grabación del documental: Fabio marchándose solo a Paraguay, Giuliana regresando de Perú y Natasha continuando en Buenos Aires con una mejora de su economía. El dispositivo marca un giro narrativo final para el relato, al mostrar conclusiones opuestas a la argumentación planteada al inicio del mismo y constatar con ellas la recuperación general de la economía argentina, que se personifica explícitamente en el devenir de los personajes de Natasha y Giuliana, pero también en el de Fabio, el que mejor posición mantuvo durante la crisis y cuya evolución vital quedó condicionada a los aspectos de índole personal sobre los económicos.

El carácter protagónico de estos tres personajes se corresponde con el grado cuantitativo de representación que desarrollan en el documental. Así, en la cinta aparecen un total de 20 personajes, que suman 40 apariciones. Este bajo número de intervenciones totales con diálogo es consecuencia de la aparición en el documental de secuencias con largos diálogos entre los protagonistas y personajes pertenecientes a otros grupos de representación. Así, los tres inmigrantes protagonistas (15%) acumulan 20 apariciones (50%). A continuación, el grupo de personajes que cuentan con una mayor representación es el de los familiares, también inmigrantes. Estos son un total de 5 personajes (25%) y presentan 6 apariciones con diálogo (15%). El tercer grupo con mayor presencia es el de los clientes de los inmigrantes protagonistas. Estos son 5 (25%), con el mismo número de apariciones (12%). El siguiente grupo con mayor representación es el de los amigos de los protagonistas, nuevamente de procedencia

externa, que son un total de 4 (20%), con las mismas apariciones con diálogo (10%). Por último, se registran las apariciones con diálogo de tres personajes individuales (5% cada uno). De un lado, el jefe de una de las protagonistas, que presenta 3 intervenciones con diálogo (8%). De otro, aparecen un asambleísta y una viajera, ambos con una intervención con diálogo (2,5%).

La descripción del perfil de los protagonistas y de las interacciones que estos llevan a cabo con otros personajes sintetizan algunos de los rasgos prototípicos de la inmigración internacional reciente hacia Argentina. De pelo corto y pelirrojo, tez blanca y ojos claros, alta y delgada, Natasha es una mujer ucraniana de alrededor de 40 años que viste prendas holgadas y de colores discretos. Casada y con dos hijos, que han emigrado también de su país dadas las facilidades promovidas por Argentina, la relación entre los cuatro es buena. La representación de esta relación funciona en el documental como mecanismo de explicación de las motivaciones de los personajes para emigrar a este país, así como de las consecuencias acarreadas por dicha decisión, que era previa a la elección del lugar concreto donde emigrar, perfilándolos subjetivamente. De hecho, de uno de los diálogos de la protagonista con su marido se desprende no solo su mala situación económica en términos monetarios y laborales, sino el arrepentimiento mutuo por haber tomado dicha decisión y el planteamiento explícito por parte de ambos de volver a su país de origen, situación mostrada como poco verosímil dada la incapacidad de ahorro de los personajes para hacer frente a los billetes de avión y a reiniciar su vida en Ucrania. Esta misma secuencia introduce la otra dimensión motivacional por la que la familia de la protagonista abandona Ucrania, la cual se basa en la posibilidad de estos de acceder a los servicios y productos inexorablemente asociados a un país capitalista, en contraposición al lugar desde el que proceden. Ello es perceptible en la respuesta del marido de Natasha al lamento y nostalgia mostrados por la protagonista. En ella, el personaje le da la razón y reconoce su situación de vulnerabilidad, pero aminora sus efectos argumentando a favor de las posibilidades que les ofrece el sistema capitalista, a las cuales no tenían acceso en Ucrania, como utilizar Internet. Estas posibilidades también están relacionadas con el ámbito ideológico y cultural que han dejado atrás, pues el personaje subraya entre las ventajas de su nueva vida valores relacionados con una libertad de la que en Ucrania no disponían. No obstante, esta categoría también sirve para subrayar su sacrificio profesional. De hecho, en una de las llamadas a Ucrania, a su madre en un locutorio, Natasha miente y le transmite datos opuestos a su situación real, como que tiene un buen trabajo que le permite contar con tiempo libre

para atender a su familia y con el que gana una cantidad de dinero superior que la que obtendría en Ucrania. Por el contrario, omite que trabaja como vendedora ambulante y asegura que se gana la vida como psicóloga. Este conocimiento académico es utilizado por el personaje en Argentina, pero para ejercer de pitonisa y leer las cartas a clientas de la clase media-alta de Buenos Aires. La condición es proyectada por el documental como un signo de la desigualdad social y las diferencias de clase que experimenta el personaje, por su condición de emigrante. Así, en una escena aparece leyéndole las cartas a una ama de casa que vive en Belgrano, acción tras la cual la dueña le deja tocar el piano que hay en la vivienda, signo del estatus social al que esta pertenece. Una imagen que condensa el alto nivel cultural de la protagonista y la paradoja que mantiene, pues a pesar de contar con una gran formación, probablemente más alta que la de la cliente, su desigualdad queda patente por el mero hecho de ser inmigrante.

La coprotagonista peruana, Giuliana, también cuenta con una edad de alrededor de 40 años. Su aspecto físico se caracteriza por presentar el pelo moreno y largo y la tez oscura, así como por una baja estatura y orondo peso. En función de la actividad que realiza en el documental, su vestuario, maquillaje y peinado cambian. Así, mientras trabaja ofrece una imagen natural, sin maquillaje y pelo recogido, y viste con ropa amplia e informal. Lo contrario sucede cuando es registrada en eventos de ocio, en los que aparece maquillada y con el pelo suelto, así como con ropa ajustada y corta. La misma dualidad presentan las actividades que el personaje lleva a cabo, las cuales se circunscriben al ámbito de lo laboral, a través de las imágenes que se registran en la casa para la que trabaja como asistente, en las que demuestra su carácter alegre y dinámico, así como en el ámbito privado de su habitación de hostel y en las cenas y reuniones con amigos peruanos que en ella lleva a cabo, que se caracterizan por su fuerte componente festivo y donde no faltan la música y los bailes latinos. Asimismo, de la narración se deduce que el proceso migratorio experimentado por este personaje se produjo en solitario, pues su familia continúa en Perú. La misma está compuesta por su madre y un hijo en edad universitaria, cuya relación es buena y a los que manda dinero periódicamente. Estos datos confirman que la coprotagonista del documental forma parte del prototipo de emigrante peruana que emigró a Argentina durante los años 90: mujeres de clases bajas que se trasladaron de manera independiente para trabajar fundamentalmente como asistentes domésticas, actividad cuyos ingresos les resultaban suficientes para mantener a sus familias en sus países de origen. En paralelo, este personaje se distingue por ser el único representado en el documental relacionándose

con su jefe. Tal vínculo es mostrado a través de las actividades domésticas que lleva a cabo la mujer en la casa del jubilado, un abogado de 95 años perteneciente a la clase media-alta porteña. Un vínculo del que se desprenden las diferencias de clase que ambos personifican y que en el documental aparecen visualmente marcadas en una escena en la que ambos personajes son registrados almorzando en la vivienda, jerarquizando los espacios que ambos ocupan: el empleador en el salón y Giuliana en la cocina. Asimismo, la narración subraya la posición de subordinación de la coprotagonista del documental frente a su jefe a nivel de etnia y de género. Prueba de ello son las frases que este le dirige, como “son cosas que no están al alcance de la mentalidad de las mujeres” (11’.11”-11’.19”), en alusión a su conversación sobre el giro experimentado por el Peronismo mientras gobernaba Carlos Menem, que la asistente no comprende; o “los peruanos son unos bárbaros” (1.05’.54”-1.05’.59”), sobre su procedencia.

Fabio, el coprotagonista paraguayo, también ronda los 40 años. Tiene la piel oscura y afeitada, el pelo negro y corto, es bajo y delgado. En su vestuario predominan las prendas formales, sobresaliendo el traje oscuro. El protagonismo de estas prendas se explica por la actividad laboral que realiza el inmigrante, que trabaja como agente inmobiliario. Esta ocupación, sin embargo, no le exime de estar expuesto a los vaivenes de la economía argentina, tal y como se muestra en su situación en su empresa. Estas imágenes adelantan que no está cumpliendo uno de los objetivos por los que se decantó por emigrar: rehacer su vida material. Sin embargo, aparentemente sí consigue el segundo, rehacer su vida sentimental, ya que el personaje –divorciado y con tres hijos– es representado junto a su novia argentina. Esta relación funciona como mecanismo de asimilación de la crisis como oportunidad, por lo que el personaje aparece con su prometida haciendo planes de futuro y con la intención de montar un negocio juntos. Sin embargo, las nuevas expectativas del coprotagonista no disipan los sacrificios que lleva a cabo y que quedan personificados en sus relaciones familiares. Esta proyección es común en los tres personajes, que no aparecen como héroes de los relatos sino que buscan mejorar su situación personal y familiar.

La estructura de la cinta se completa con la aproximación a la dimensión narrativa de la misma, que hace especial hincapié en la representación y distintas significaciones del espacio en el documental. En este sentido, de la historia narrada se desprenden 11 localizaciones, espacios que aparecen en 26 ocasiones. Los que mayor número de representaciones acumulan son las pensiones y la iglesia en la que residen

los protagonistas, así como sus lugares de trabajo, con 5 apariciones cada uno (19%). Tal condensación de espacios indica la dualidad de actividades en las que los protagonistas ocupan su tiempo, el cual se divide entre su trabajo y su vida doméstica. A continuación, se sitúan los locutorios desde donde los protagonistas llaman a sus familias, que aparecen 3 veces (11%). Un emplazamiento que funciona como conexión entre los dos países que hegemonizan la vida de los protagonistas, a través del cual se transmiten los sacrificios que estos han llevado a cabo para alcanzar un mayor nivel de vida así como de la situación que atraviesan, ya sea por omisión o por contradicción, como consecuencia de la crisis. Después aparecen las localizaciones exteriores, que por un lado sirven para ubicar a los personajes en tal contexto histórico a partir de las acciones que en ellas se llevan a cabo, como es el caso del centro de Buenos Aires, con 2 registros (6%), donde queda registrada una de las manifestaciones espontáneas de diciembre de 2001 contra las políticas gubernamentales o el trabajo de venta ambulante de una de las coprotagonistas, actividad aumentada y diversificada en dicho contexto consecuencia de la crisis. Por otro lado, este mismo número de apariciones presentan los restaurantes o zonas de ocio en los que aparece Fabio, un espacio minoritario que acentúa la dualidad entre la vida laboral y doméstica, de la que este personaje se escapa; al igual que la estación de autobuses de Retiro, emplazamiento inexorablemente vinculado a la población inmigrante latinoamericana residente en Buenos Aires, pues dado su bajo poder adquisitivo es este medio de transporte el que utilizan para desplazarse a sus países de origen. Por último, con una aparición se sitúan la zona de costanera sur y las proximidades a un supermercado del barrio de Floresta (4%), espacios que subrayan la escasa importancia de los personajes a su dimensión social.

En lo que respecta a su tratamiento temporal, la narración se desarrolla a lo largo de 80 minutos, y durante la misma los acontecimientos se llevan a cabo a través de un orden lineal, sin que ninguna imagen aparezca reiterada, no así las argumentaciones que llevan a cabo en ellas los personajes. En esta línea, el documental pone el foco en el punto de vista y voz narrativa de estos. Tales decisiones son resultado del estilo de representación documental a partir del que se elabora el documental, el cine directo. En este caso, se opta porque la cámara ejerza como testigo de los acontecimientos que tienen lugar frente a ella, primando la continuidad espacio-temporal frente al montaje de secuencias y estableciendo lógicas causales débiles entre las diferentes secuencias. Una decisión que buscaba “cierta dimensión temporal que estaba presente en las

situaciones”³¹⁵ y que determinó los distintos tipos de registros que se llevaron a cabo en la narración. Los mismos se caracterizan por primar el espacio frente a los sujetos cuando estos están llevando a cabo sus acciones, a través de encuadres grandes y de planos generales. Una decisión con la que la puesta en escena funciona como elemento contextualizador, pero también como dispositivo para posicionar a los diferentes personajes en el relato, que quedan empequeñecidos frente a la dimensión de los lugares en los que se ubican y cuyos diálogos quedan subordinados a la proyección de las acciones que llevan a cabo. A su vez, las distintas puestas en escenas elegidas sirven de mecanismo para crear la atmósfera que atraviesan y desarrollan los distintos personajes. Prueba de ello es la incertidumbre de Natasha, quien al final del documental es registrada junto a su hijo paseando por costanera sur, una imagen junto al río de la coprotagonista que subraya la nostalgia hacia su país de origen, al que evoca a través de este elemento de la naturaleza y que queda subrayada en el mal estado del tiempo, nublado, el frío y la falta de luz natural. Por el contrario, la puesta en escena en la que aparece Fabio en su secuencia final, cantándole a su novia, registra una melodía de contenido y ritmo alegres y positivos, marcando un futuro optimista. La misma se percibe en la iluminación que presenta la secuencia, de manera intensa. En ambos casos se proyecta la metáfora LAS CIRCUNSTANCIAS SON EL CLIMA.

Todos estos elementos son introducidos dentro de la diégesis narrativa, que hacen que el documental quede registrado en una modalidad de cine directo extrema, al apenas estar presentes en él recursos discursivos como la voz en *off*, la música heterodiegética o las imágenes de archivo. De hecho, en el relato solo aparecen dos intertítulos, de inicio y fin, los cuales cumplen una función meramente informativa para el espectador, rol que se extiende a la manera de presentar a los personajes protagónicos, de los que con carteles heterodiegéticos se conoce su nombre y apellidos, procedencia y tiempo que llevan en Buenos Aires. En este sentido, la inclusión que se lleva a cabo del material de archivo se produce nuevamente en el orden de la historia narrada, apareciendo en ella tanto imágenes y sonido procedente de la televisión (de un programa de Canal 9), de la radio, así como titulares de periódicos (*Clarín*). Tales recursos cumplen dos estrategias narrativas: de un lado ejercen como dispositivos de contextualización, pues a través de ellos se presentan los hitos más importantes de la crisis de 2001-2002, como el estallido de diciembre, el fin de la convertibilidad, la

³¹⁵ Declaraciones de Marcelo Burd a cuestionario enviado por la autora, el 20 de febrero de 20015.

masacre de Avellaneda y la convocatoria adelantada de elecciones. Los mismos, a su vez, funcionan como hilos conductores de la narración, que muestran las acciones que protagonizan los personajes en paralelo a tales acontecimientos históricos, que son presentados de manera lineal y cronológica en el tiempo.

5.4. SÍNTESIS

Los documentales que integran este capítulo construyen imágenes comunes sobre la desintegración de la estructura social que estuvo vigente en Argentina desde 1945 hasta la descomposición del neoliberalismo que condensó la crisis de 2001. Estas coincidencias se perciben tanto a nivel temático y conceptual, como estructural y formal. Las mismas responden a los propósitos que se marcaron sus realizadores así como a las características inherentes del público al que iban dirigidas.

Una primera línea de coincidencias es la proyección que se hace de la quiebra neoliberal a través del registro de los depositarios de sus consecuencias más negativas: los excluidos por el sistema. Esta proyección hace hincapié en la movilidad social descendente experimentada por la clase media, para lo que se aborda a los “nuevos pobres”. La aparición de este fenómeno se justifica a partir de la pérdida de empleo de los sujetos que lo componen y, su construcción, a través de los cambios que experimentaron (el desarrollo de una vida nómada, con un comportamiento que necesariamente debía adecuarse a dicha situación y sus condicionantes). Pero, paradójicamente, los “nuevos pobres” son recreados mediante los esfuerzos que llevan a cabo por mantener su identidad de clase (a través de la limpieza y de la alimentación) y su apego al barrio en el que se residían mientras integraban la clase media porteña. De hecho, este espacio nunca es abandonado y confirma su pertenencia a dicho estrato social, como lugar asociado al bienestar y la prosperidad. Asimismo, se registra la pobreza, que experimentó un auge durante el periodo representado. Este indicador es personificado a través de los desplazados a las “villas miseria”, que apenas cuentan con servicios básicos y sufren los problemas inherentes a este estatus social: la violencia estatal, la inseguridad y las drogas. Una desintegración que vuelve a representarse a través del espacio, ya que la villa se muestra como el mayor exponente de la segregación espacial-residencial y exclusión social desarrollada durante el neoliberalismo (en oposición a los *countries*, que construyeron y habitaron, para aislarse y protegerse, los favorecidos por este sistema). Ambas representaciones se canalizan a través de la desintegración familiar que experimentan los protagonistas, de modo que se

concibe a la familia como baluarte de estabilidad y bienestar, como pilar en el que se sustentaba la sociedad argentina y con la que dicho modelo acaba. En paralelo, se subraya la pérdida de expectativas positivas vinculadas al neoliberalismo que trajo consigo la convertibilidad. En concreto, se utiliza la inmigración reciente como elemento de constatación de la crisis y del cambio experimentado por Argentina a nivel país, que pasó de ser receptor a expulsar mano de obra extranjera. Para ello, se construye la crisis a través de la desigualdad que experimentaron los inmigrantes. Una situación que es recreada a través de su nivel de ingresos (tienen trabajo, pero es precario, informal e inestable), los problemas de género y de étnica que padecen (en sus relaciones laborales) y la movilidad ocupacional descendente que experimentan (cuentan con formación específica pero la crisis no les permite realizarse). Una recreación que también se aborda a través del espacio, pues las habitaciones de pensiones en las que suelen vivir reconfiguraron el espacio urbano a través de la concentración residencial de los inmigrantes en determinadas áreas (Almagro, Balvanera).

Una segunda línea de coincidencia aglutina las imágenes que los documentales construyen de los sujetos que padecieron la desintegración de la estructura social argentina. En este sentido, se representan historias individuales que tienen protagonistas concretos, lo que aleja a los documentales que componen este capítulo de los relatos de las resistencias al neoliberalismo, en los que se lleva a cabo la construcción de sujetos colectivos. De igual modo, no se visibilizan sus aspectos políticos e ideológicos (los personajes no se sienten identificados con partidos y organizaciones sociales, ni esperan nada de ellos) y, por el contrario, se produce una focalización en su dimensión personal. Para ello, se recrean sus actividades cotidianas, que los sitúan en los márgenes del Estado (ya sea a través de los métodos de dudosa legalidad por los que obtienen ingresos o por sus modos de vida nómadas) y al que no necesitan. Estos sujetos, asimismo, no buscan mejorar su situación ni promover un cambio social. Por el contrario, asumen su condición de excluidos del sistema, la desigualdad que padecen o su nueva pobreza con naturalidad, ya que no lamentan lo que les sucede (tampoco se victimizan, pues son recreados solventando los problemas que les surgen) ni se quejan de las fallas que presenta el país en el que viven. Unas narraciones en las que se descarta su construcción en calidad de héroes que dejan atrás una condición previa de oprimidos.

Para llevar a cabo estas representaciones, los documentales estudiados plantean un discurso filmico con varios aspectos en común. El primero de ellos es el

protagonismo que adquiere el espacio como elemento de significación de sujetos y acciones. Es por ello que se subraya la puesta en escena, como elemento de transmisión de las condiciones de vida de los protagonistas. Así, se hace hincapié en mostrar tanto la minuciosidad de las localizaciones que se proyectan (desde el interior y los alrededores de la casa de Bonanza al barrio de Núñez donde habitan los protagonistas de *Vida en Falcon*) como los detalles de los objetos que contienen dichos lugares (la televisión como creadora de realidad o los utensilios de cocina de Orlando y Luis como signos de su pertenencia a la clase media). Pero, fundamentalmente, la importancia del espacio se constata porque en los lugares registrados no se llevan a cabo acciones muy narrativas, sino que se opta por mostrar a los espectadores situaciones de alto contenido expresivo, lo que fomenta su empatía hacia los sujetos representados. De igual modo, se propugna la transparencia a través de la modalidad de representación dominante, el estilo directo, en el que la cámara funciona como herramienta de investigación (se hace un uso observacional de la realidad a través de ella y se descarta que actúe como testigo de los acontecimientos), para lo que no se subrayan las relaciones de causalidad y apenas se insertan dispositivos de contextualización (como intertítulos, voz en *off* o imágenes de archivo). Así, el uso de la cámara a manos del operador facilita que los textos no expongan una verdad previa sino que busquen aspectos de la realidad que los receptores tienen frente a sí mismos y que sean ellos los que los interpreten. Por último, el discurso filmico se distingue por los límites de sus estructuras narrativas y por la inserción de elementos inverosímiles a la argumentación. Ello se aprecia a través del desarrollo de las tramas (dispersas, con conclusiones débiles o finales abiertos), así como por el uso de recursos procedentes de la ficción (como sucede con la música).

Esta ruptura conceptual y formal se entiende a partir de los propósitos que perseguían los directores de los documentales. De hecho, estos se marcaron como reto no mostrar la crisis desde una perspectiva “de la miseria”, haciendo hincapié en las consecuencias negativas del neoliberalismo, sino en reflejar porciones de la realidad que estaban ocultas. Una voluntad cinematográfica que no refleja las características en Argentina del cine documental militante, político y social, ni contemporáneo ni anterior a ellos, ya que lo que pretendían era romper con la cinematografía previa. Producto de tales objetivos fue la fabricación de narraciones en las que no se transmite un mundo histórico cerrado, una realidad de la crisis argentina de 2001 que plantea conclusiones concretas y sencillas. Por el contrario, estos documentales potencian una mirada antropológica de la realidad, que mueve a la reflexión, pues con ella se busca que la

interpretación del relato recaiga en los espectadores. Esta responsabilidad del receptor se entiende, a su vez, a través de las características del *target* que consumió tales productos culturales: espectadores contemplativos, comerciales, jóvenes y adultos jóvenes con un alto nivel socioeconómico medio-alto. Un público al que estos aspectos de la crisis no les afectaban porque formaban parte del sistema. Y unos espectadores a los que se proponía descubrir realidades negadas de su propio país.

VI. ESTÉTICA DE LA CRISIS. ARTE POLÍTICO Y ACTIVISMO CULTURAL EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

1. LOS HECHOS

*“La gente se pelea con el tipo que está en la cola
o se pelea con el de la caja del supermercado.
Pero, ¿Por qué la gente no pelea frente a un afiche?”³¹⁶*

El arte mantiene una relación con la política dilatada en el tiempo. Este vínculo ha sido ampliamente estudiado a través de las prácticas artísticas en el espacio público, investigaciones de las que se desprenden dos líneas genealógicas (Blanco, 2001). La primera de ellas aglutina los trabajos denominados arte público, que se distinguen por estar ligados al contexto en el que se llevan a cabo y que guardan su origen en el *art minimal* y su comprensión del concepto de espacialidad. Se trata de un arte del lugar, no obstante, que puede llegar a incluir los conflictos económicos, sociales y políticos asociados al espacio con el que interactúa. Por su parte, la segunda genealogía parte de una visión activista de la cultura, pues aglutina prácticas artísticas que hacen “uso de los medios culturales para promover cambios sociales” (Wallis, 1990: 8) y conciben el arte como mecanismo fabricante de una esfera pública de oposición, al vincularse con el espacio público a través de su interacción con las fuerzas que integran la comunidad. Asimismo, este arte supone un cambio de posición en la relación artista-espectador, pues el primero, el artista activista³¹⁷, se convierte “en un manipulador de signos, más que en un productor de objetos de arte” y el segundo “en un lector activo de mensajes, más que en un contemplador pasivo de la estética o en consumidor de lo espectacular” (Blanco, 2001: 45).

El origen de la segunda genealogía tuvo lugar en la década de los años 50 del pasado siglo, con los *happenings*, *performances* y otros experimentos con los que artistas críticos de la costa oeste estadounidense desafiaron las representaciones tradicionales realizadas en museos y galerías de arte. Sin embargo, su efervescencia no se produjo hasta los años 60 y principios de los 70, marco histórico caracterizado por el clima participativo y democrático y que influyó fuertemente en el surgimiento de

³¹⁶ Oscar (2005).

³¹⁷ Suzanne Lacy clasifica a los artistas en función de los roles que desempeñan: experimentador, informador, analista y activista. El artista experimentador se caracteriza por su experiencia subjetiva, que queda representada a través de un objeto visual que convierte al artista en un medio de expresión de un grupo social. El artista informador por transmitir su experiencia, pero además se centra en acumular toda la información posible para hacerla accesible a otros. El artista analista destaca por poner el énfasis sobre el texto verbal de la obra, yendo a contracorriente de las convenciones de la belleza. Por último, el artista activista funciona como catalizador del cambio, contextualizando su obra en situaciones concretas y convirtiendo al público en un participante activo de ellas (Lacy, 1995: 171-185).

artistas políticos comprometidos con diversos colectivos. Ejemplo de ello fue el *community art*, que trabajaba en guetos y barrios con problemas específicos; el arte feminista, que se proponía una toma de conciencia colectiva y transformar la cultura; o el arte marxista, encargado de visibilizar a la clase obrera. En estos casos el uso del espacio público se convirtió en un elemento imprescindible para moverse en el sector público e inducir el cambio social. Unas prácticas artísticas que configuraron los rasgos básicos del arte activista tal y como se concibe hoy en día. Heredero del legado de cierto arte conceptual³¹⁸, este se define a partir de su carácter procesual, en tanto que cobra sentido a través de su proceso de recepción; por llevarse a cabo en emplazamientos públicos y ámbitos de exhibición no habituales, por intervenir temporalmente, por utilizar técnicas provenientes de los medios de masas, así como por basarse en medios colaborativos para su ejecución (Feshin, 2001: 74).

Ambas genealogías del arte en el espacio público se aproximaron durante los años 80 y 90, dado el marco histórico hostil hacia estas prácticas. Entre los factores que generaron este clima destacaron la violencia contra las minorías, la discriminación racial o los esfuerzos por reducir las conquistas de las mujeres. Unos motivos que fueron producto del conservadurismo político, a pesar del cual el arte crítico salió reforzado, pues estas prácticas pusieron el foco en las crisis relacionadas con la salud, y en concreto, con la enfermedad del VIH y el medio ambiente, por lo que se extendieron de manera generalizada a otras partes del mundo.

Este desarrollo del arte crítico y comprometido políticamente ha tenido su correlato en Argentina. El mismo surgió a finales de la década de los años 60 y su principal exponente fue la exposición *Tucumán Arde*, un evento que se produjo el 3 de noviembre de 1968 en la sede de Rosario del sindicato CGT, donde un grupo de artistas locales cubrieron el local de fotografías, carteles, películas y grabaciones con testimonios de trabajadores en los que se denunciaba la situación de esta provincia del norte argentino. La iniciativa fue el resultado de un largo proceso de organización y de ella se desprendieron dos objetivos básicos. De un lado, este grupo de artistas buscaba diferenciarse del Instituto Di Tella, centro de creación de arte experimental con un marcado carácter vanguardista, cuyos trabajos basados en el arte conceptual, aun

³¹⁸ Esta modalidad artística no adaptó de manera completa los métodos y las formas de la filosofía democrática en que se inspiraba, por lo que no incluyó cuestiones sociales y políticas como uno de sus objetivos. En el caso de Argentina las implicaciones derivadas del arte conceptual en el Instituto Di Tella tuvieron una importante penetración, las cuales ayudaron a crear un clima en el mundo del arte que propició que los artistas de la siguiente generación completaran la revolución que el conceptual y otros activistas artísticos habían puesto en marcha (Aznar e Iñigo, 2007: 68-69).

presentando objetivos y estrategias democráticas, derivaron “en formas de arte esencialmente exclusivas y fuera del alcance de cualquiera que no perteneciera a dicho mundo” (Aznar e Iñigo, 2007: 69). Pero, sobre todo, el proyecto buscaba motivar desde el arte una toma de conciencia sobre la situación que atravesaba el país, bajo un gobierno militar que dos años antes había puesto en marcha el “Operativo Tucumán”³¹⁹, ya que si bien desde el Instituto Di Tella se habían hecho denuncias, estas solo se habían producido en un contexto institucional.

La relación entre el arte y la política volvió a plantearse con la desintegración del neoliberalismo que imperó en Argentina desde mediados de la década de los años 70 hasta fines de 2001. Unas visiones en torno al compromiso político de los artistas que no han sido homogéneas. En esta línea, hubo autores que, si bien confirman la fuerte tradición de arte político en el país, cuyos exponentes fueron responsables “de las renovaciones formales más importantes de la segunda mitad del siglo XX” (Zicabo, 2006: 8); reconocen que en el contexto de la crisis de 2001 no prevaleció una vigencia de tal legado entre las prácticas artísticas, pues sus exponentes ocuparon un lugar relegado en museos e instituciones, además de que apenas contaron con aceptación en certámenes de pintura y en las publicaciones periódicas especializadas. Así, desde esta perspectiva se defiende que la primera línea del campo artístico estuvo ocupada por obras de carácter no instrumental, donde el componente político quedó excluido, siendo el ejemplo más relevante el grupo de artistas vertebrados en torno al Centro Cultural Ricardo Rojas y la dirección de Jorge Grumier Mayer.

Por el contrario, hubo quien sostuvo que al calor de 2001 se produjo una “intervención activa del mundo del arte en las más diversas expresiones del cambio social” (Giunta, 2009: 26), que reactualizó el debate sobre la relación entre el arte y la política a través de la colectivización del arte. Para quien mantuvo esta postura, las nuevas formas de organización de la cultura marcaron una nueva fase del arte a raíz de la crisis, ya que “la experiencia colectiva de tener entre las manos el poder de modificar el presente intervenía en las prácticas artísticas” (Giunta, 2009: 27). Unos colectivos a los que la crisis económica les forzó a utilizar estrategias colaborativas, materiales preexistentes y prácticas de reciclaje en pos de la creación de obras nuevas. También se distinguieron por moverse en redes, buscando intervenir críticamente sobre las

³¹⁹ La decisión consistió en la intervención estatal sobre varios ingenios azucareros de la provincia de Tucumán, lo que determinó el cierre posterior de las fábricas ubicadas en esta provincia y la transformación de la estructura económica y social.

consecuencias de la globalización, así como por destacar el valor de lo creativo y lo social, creyendo estético lo político. Del mismo modo, los colectivos de arte surgidos con la crisis de 2001 destacaron por buscar nuevos códigos y formas artísticas para la crítica, objetivo que incluía “la búsqueda de espacios apropiados para provocar la participación requerida del público” (Gusmán, 2009).

2. LOS AUTORES

La relación entre el arte y la política también está presente en los documentales que abordan la crisis de 2001. Unos trabajos cuyos realizadores presentan pocos rasgos biográficos en común. Esta conclusión es perceptible tras repasar sus recorridos vitales en aspectos relativos a su formación, generación o nivel de politización. Tampoco coinciden las motivaciones que les llevaron a realizar unos trabajos documentales basados en el registro e interpretación del proceso creativo de un artista y su intervención política a través de sus obras. Sin embargo, sí comparten una experiencia documental similar, caracterizada por reflexionar sobre una realidad histórica determinada a partir de distintas concepciones de arte crítico.

2.1. Alejandro Fernández Mouján

“No quería hacer la típica película de denuncia, lo mal que estamos, las piedras que le tiramos a la policía. Quería hacer una película más reflexiva”³²⁰

El vínculo entre la estética y la política es una constante en las obras de Alejandro Fernández Mouján (Buenos Aires, 1952). Su relación con ambas dimensiones, también. La misma queda inscrita en su temprana militancia, en su formación en varias disciplinas artísticas y en su dilatada experiencia como realizador de documental político. Este nexo se originó en la década de los años 70 y en él tuvo una gran importancia *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), película con la que se introdujo en el cine político ayudando en su exhibición clandestina, dada su pertenencia desde 1969 al Peronismo de base. En concreto, su función consistía en localizar, junto a su compañero Rodolfo Casares, espacios donde poder proyectar la película. También en advertir a los miembros del Grupo Cine Liberación de la existencia de los mismos. Tal actividad les facilitó tomar contacto con los grupos de cine político argentinos, pues durante esos años mantuvieron varias reuniones con Raymundo Gleyzer y otros miembros del Grupo Cine de la Base. Una inquietud que les

³²⁰ Declaraciones de Alejandro Fernández Mouján en entrevista con la autora, el 26 de junio de 2015.

llevó a realizar, en 1971, un curso de cine en la agencia de publicidad Lowe, el cual era impartido por el director de cine Mario Soficci. Sin embargo, en aquel momento ambos jóvenes no concebían el arte como una herramienta capaz de mediatizar su lucha, por lo que optaron por el trabajo político activo y dejar el cine de lado. Esta militancia se extendió hasta 1976³²¹. Tras ella, Fernández Mouján revisó su concepto del arte como una continuidad de la acción política, hipótesis que confirmó y que funcionó como motivo para comenzar a estudiar fotografía, en el Fotoclub Buenos Aires, y cine, en la Escuela Panamericana de Arte. Tales aprendizajes le llevaron a realizar sus primeros trabajos en fotografía, hasta que en 1978 se estableció en Francia, donde trabajó en cine.

Esta etapa se extendió hasta 1980, cuando regresó a Argentina y se introdujo en la industria audiovisual. Una experiencia que trasladó al documentalismo, pues en esos años ejerció como camarógrafo de los documentales de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini *A los compañeros, la libertad* (1987) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988), ambos pertenecientes al Colectivo Cine Ojo³²². Es en estos años cuando dirigió su primer largometraje documental, *Banderas de humo* (1987), en el que analizó la toma de un ingenio en Las Palmas, provincia de Chaco, por parte de sus trabajadores. Desarrollada siguiendo la modalidad documental interactiva, la cinta se filmó en 16 mm y se produjo de manera independiente por parte del realizador. Este hubo de esperar una década hasta ver estrenado un nuevo documental de su autoría, periodo de tiempo en el que continuó trabajando como camarógrafo, en las mismas áreas. La cinta en cuestión fue *Caminos del Chaco* (1997) y supuso un giro para este realizador, tanto en el registro y en el tratamiento de las imágenes, como en su concepción como documentalista. En concreto, el documental abordó la crisis medioambiental de la zona. Asimismo, la coralidad de personajes y las entrevistas fueron estrategias abandonadas por el director, en pos de su acompañamiento por la zona, cámara en mano, de dos personajes centrales: un expedicionario y un indígena de la etnia qom. Un desplazamiento de la actitud de denuncia hacia la reflexión que contó con financiación estatal. Este trabajo funcionó como piedra de toque en la identidad de Fernández Mouján, ya que reconoce que comenzó a considerarse documentalista a partir de entonces y, fundamentalmente, con su siguiente documental: *Las Palmas, Chaco* (2002). La cinta, que hace hincapié en las

³²¹ Rodolfo Casares permanece desaparecido desde 1977.

³²² Esta agrupación se extendió entre 1985 y 1988 y ejemplificó el paso de los grupos de cine documental militante de las décadas de los años 60 y 70 a las grandes productoras documentales, que aglutinó Cine Ojo. La agrupación estaba compuesta por Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Alejandro Fernández Mouján y Gabriel Coll. Se caracterizaba por su vocación hacia la realización de cine social y político y su organización de carácter horizontal.

consecuencias del neoliberalismo en ese lugar, también recibió apoyo por parte del Estado y coincidió con una mayor profesionalización de los integrantes de este sector³²³. De esta experiencia surgió *Los convidados de piedra* (2004), un cortometraje que narra la resistencia de un grupo de campesinos de Las Palmas contra la promesa estatal de la puesta en marcha de una fábrica de harina. Tampoco abandonó la provincia de Chaco³²⁴ en su siguiente trabajo, *Solo se escucha el viento*, cortometraje que comenzó a filmar en 2004 y del que realizó una segunda versión en 2007. La cinta vuelve a abordar la cuestión medioambiental, pues critica la agricultura intensiva y mecanizada.

A partir de entonces se abre una nueva etapa en la trayectoria de este documentalista, en la que el origen de varios de sus documentales mezcla lo político y la forma estética. *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005) es uno de ellos. En el documental, el realizador se plantea cómo es la creación de una obra artística a partir de un hecho político, lo que le lleva a acompañar al escultor Ricardo Longhini en la elaboración de Argentinitos. Un registro que se preguntaba “cómo una simple piedra arrojada por un manifestante se convierte en parte de una obra de arte, se transforma sin perder su propia historia, que es lo que también constituye a la obra”³²⁵. La filmación de la película se extendió hasta el año 2004, periodo de tiempo durante el cual fue financiada de manera autónoma por el propio Fernández Mouján. Posteriormente contó con el apoyo estatal, a través de la productora Cine Ojo, con el que se llevó a cabo el proceso de post-producción. Fue estrenada en los cines Cosmos y Tita Merello, entre el 29 de septiembre y el 12 de octubre y entre el 29 de septiembre y el 26 de octubre. Fue exhibida en el programa de Canal 7 *Ficciones de lo real*³²⁶ el 16 de junio de 2007, obteniendo 0,9% puntos de rating.

En la misma línea realizó *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (2007), documental en el que Fernández Mouján hace un seguimiento del proceso de creación por parte del artista Daniel Santoro de una réplica del Pulqui, que se constituyó como el primer avión a reacción diseñado y construido íntegramente en Argentina, en 1951, durante el gobierno de Perón. Una narración metafórica que hilvana dos momentos históricos y guarda varios paralelismos con su anterior trabajo. El Peronismo también

³²³ De hecho, es a esta etapa cuando corresponden sus últimos trabajos como camarógrafo en otros documentales, como los trabajos de Fernando Solanas *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007), filmados en el periodo 2002-2004.

³²⁴ El interés por la provincia se remonta a la infancia del realizador y su visión nostálgica y mítica en lo relativo al mundo rural y a la gestión del tiempo que se produce en dicho espacio.

³²⁵ Declaraciones de Alejandro Fernández Mouján en entrevista con la autora, el 26 de junio de 2015.

³²⁶ Este programa es resultado de la gestión del propio Fernández Mouján y de Pablo Reyero al frente del área de cine de Canal 7, del que fueron responsables entre 2007 y 2015.

protagonizó su siguiente trabajo, *Los resistentes* (2009). En esta propuesta Fernández Mouján trabajó los testimonios orales de la resistencia peronista sin hacer uso del material de archivo de la época. Un registro de los relatos personales de varios obreros “que salieron a defender el gobierno de Perón, a enfrentar una dictadura sin saber muy bien cómo, pero teniendo claro que querían volver a aquello que habían perdido”, en los que este realizador da valor a la palabra y toma como verdad lo que los supervivientes le contaban pues “si bien podía no ser la verdad estricta según la historiografía, no me importaba: yo tomaba como verdad lo que ellos me contaban y daba valor a ese relato oral”³²⁷. El valor del testimonio es abandonado por Fernández Mouján en su último documental, *Damiana Kryggi* (2015). Esta película intenta reconstruir, a partir de pocas fotografías y los registros antropológicos, la historia de una chica paraguaya de 14 años, convertida en objeto de interés científico por los antropólogos argentinos y alemanes, tras ser la única superviviente de una masacre perpetrada por colonos blancos sobre una familia aché.

2.2. Sergio Morkin

*“En ese momento los dos teníamos una postura mesiánica, de creer que con la película íbamos a despertar conciencias”*³²⁸

Sergio Morkin nació en Buenos Aires en 1969, en el seno de una familia de clase media desinteresada en el arte y la política. Esta desafección explica su vocación documental tardía, pues primero comenzó a estudiar Psicología en la universidad, carrera que abandonó al poco tiempo para formarse simultáneamente en teatro y cine. En el primer caso lo hizo de la mano de los actores Ricardo Bartis, Lorenzo Quinteros y Pompeyo Audivert, acudiendo a distintos talleres que estos impartían. En el segundo, cursando dirección cinematográfica en la Escuela Municipal de Cine de Vicente López (provincia de Buenos Aires), en la transición de las décadas de los años 80 y 90. Este recorrido multidisciplinario explica su concepción del cine como un catalizador de sentimientos y emociones personales, por un lado, y como una herramienta de intervención en la sociedad, por otro. Una dualidad que conecta la función que considera que tiene la estética como elemento de influencia política, y una relación que estará presente en su primer trabajo como documentalista: *Oscar* (2004), que registra las intervenciones en la publicidad exterior del artista gráfico Oscar Brahim. Este se produjo después de un periodo, entre los años 1992 y 1999, en el que Morkin estuvo dedicado a la

³²⁷ Declaraciones de Alejandro Fernández Mouján en entrevista con la autora, el 26 de junio de 2015.

³²⁸ Declaraciones de Sergio Morkin a cuestionario enviado por la autora, el 7 de noviembre de 2015.

interpretación y a la realización audiovisual en diversos ámbitos, tales como celebraciones de bodas, institucionales de televisión y videoarte. La filmación independiente de la película duró tres años y su finalización 24 meses más, el tiempo que el realizador utilizó para llevar a cabo la postproducción del trabajo tras conseguir financiación internacional, procedente de la Fundación Alter Cine de Canadá, de la Agencia Española de Cooperación al Desarrollo (AECI), así como del Fondo Nacional de las Artes de Argentina. Su estreno comercial tuvo lugar en el cine del Museo Malba, en abril de 2005. En dicha sala se proyectó durante los fines de semana de ese mes y el siguiente, así como en diciembre de ese año, en julio de 2010 y 2011 y en noviembre y diciembre de 2012. Además, en 2010 fue emitida en varios países de América Latina por el canal de televisión de cable iSat y se puede ver en *YouTube*, donde el vídeo lleva registradas más de 52.000 reproducciones.

En paralelo, en los meses posteriores a su estreno el documental recorrió un circuito de festivales de cine³²⁹. El último de ellos fue el Festival de Cine de Guadalajara (México), donde Morkin estableció su residencia y país en el que vive en la actualidad. En estos años ha continuado su labor como documentalista, primero diseñando proyectos educativos de realización documental, que el director difundió por varios estados del país, y más tarde retomando su faceta de director. En esta etapa llevó a cabo, en primer lugar, el medimetraje *El profe* (2010), sobre los dos últimos años de la vida del profesor Néstor Agúndez Martínez y narrado por él mismo, que además fue poeta, escritor y defensor del patrimonio cultural del Pueblo de Todos Santos, en México. A continuación, dirigió *Ginger Ninjas, rodando México* (2012), documental que narra la gira en bicicleta de un grupo musical, que se desplaza durante 8.000 kilómetros entre Estados Unidos y México cargando su instrumental y generando con tal medio de transporte su propia electricidad, que utilizaban en sus conciertos. Un relato en el que se describen las transformaciones y conflictos que atraviesan los miembros de la banda, los cuales quedan influenciados por la exigencia física y emocional de tal experiencia. También en 2012 fundó su productora, Lupe e hijos film, con la que dirigiendo su tercer largometraje documental, *Mari Carmen*, sobre la chelista ciega Maricarmen Graue, que además de tocar en una banda de rock y en una orquesta de cámara es maestra de música, escritora y maratonista. Asimismo, es el productor

³²⁹ El documental formó parte, entre otros, del II Festival Latinoamericano de San Francisco, del Festival de Cine Pobre de Gibara en Cuba, del Festival Internacional de Cine de Vermont, del Docu-Fest de Atlanta y del Festival de Cine y Video Margaret Mead de Nueva York.

ejecutivo del documental *El Charro de Totuquilla*, acerca de la vida de Jaime García Domínguez, un cantante de mariachi contagiado del virus del VIH.

3. LOS TEXTOS

Aunque *Oscar* (Sergio Morkin, 2004) y *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Alejandro Fernández Mouján, 2005) comparten parte de los temas, estructura narrativa y propuesta formal que desarrollan, las representaciones que ambos documentales hacen de la crisis de 2001 a partir del compromiso político de un artista ofrecen diferentes resultados al espectador. Así, el desequilibrio cuantitativo de carácter temático que de ambas películas se desprende no impide que estas hagan hincapié en la actividad artística como estrategia de intervención en la realidad, en lugar del análisis de su contenido, cuyos temas quedan relegados a un espacio secundario.

En paralelo, a nivel estructural ambas cintas organizan internamente sus relatos de manera similar, ya que se trata de narraciones que presentan tramas lineales y progresivas, que abarcan periodos históricos parejos durante los cuales no se repiten imágenes, aunque estas sí insisten en mostrar conductas reiteradas por parte de los personajes protagonistas en lo que respecta a su proceso creativo. Los dos documentales son parejos al presentar un argumento orientado hacia una meta, aunque se diferencian en su desenlace, pues en un caso dicho propósito se alcanza y en otro no, lo que supone proyectar una visión opuesta sobre el arte crítico como mecanismo de intervención política, y en concreto, en el marco de referencia de la crisis de 2001. Unos resultados en los que influye, decididamente, la construcción que de los personajes se lleva a cabo en ambos documentales. Así, a pesar de que Oscar Ibrahim y Ricardo Longhini, los dos artistas protagonistas, son proyectados como hombres políticos y comprometidos, los objetivos que ambos persiguen y por los cuales actúan durante sus narraciones son divergentes y motivan el desigual resultado que obtienen en sus propósitos. Para entender tales desenlaces, resultan fundamentales las relaciones de colaboración que ambos personajes desarrollan en las narraciones, pues si bien las dos cintas plantean la importancia de lo colectivo como motor de la recuperación social del país, en el trabajo de Fernández Mouján la solidaridad entre personajes es construida como pilar básico para la producción de las obras de Longhini. Esta dimensión colaborativa y altruista también está presente en el trabajo de Morkin, aunque obtiene distinto resultado, pues la narración no condiciona el objetivo del protagonista a sus relaciones sociales, sino al impacto que generan sus intervenciones, incapaces de promover un cambio prolongado.

En lo que respecta al estilo que presentan los documentales, el modo de representación observacional es el predominante en ambos casos, aunque esta estrategia narrativa no es desarrollada de manera homogénea, lo que explica también el distinto resultado que se desprende de los trabajos. Así, el documental de Sergio Morkin premia la representación de las relaciones de causalidad, mientras que el de Alejandro Fernández Mouján se distingue por incidir en la continuidad espacio-temporal. Esta decisión condiciona, a su vez, el rol que desempeñan los lugares que aparecen en las películas, pues si bien en el primer caso se subrayan las acciones que tienen lugar en la narración, en la segunda propuesta se lleva a cabo una construcción de la crisis a partir de representaciones metafóricas basadas en el espacio. Una divergencia que se extiende a la composición visual, pues son percibidas de manera opuesta en ambos trabajos. Así, mientras que el documental sobre Oscar Ibrahim se nutre del ritmo rápido de las imágenes insertadas en la cinta, asociando tal cantidad de instantáneas al contexto histórico de incertidumbre al que se hace referencia y a la sobreabundancia de imágenes mediatizadas por las que el mismo se caracteriza; el relato que reflexiona en torno al proceso creativo de Ricardo Longhini opta por las imágenes pausadas y a ritmo lento, a partir de las cuales transmiten las consecuencias de dicho marco de referencia.

Por último, la estructura narrativa y el modo de representación documental predominante en ambos documentales también determinan que en ellos se haga un mayor hincapié en los testimonios que en el material de archivo utilizado. Este, en ambos casos, suele ser tomado de la misma diégesis que se reproduce. Prueba de ello es que el sonido de la radio que escuchan los protagonistas mientras trabajan, que funciona para hilar el contexto histórico en el que tienen lugar las narraciones. Un recurso que cumple diferentes funciones según la cinta que se analice, pues si bien en el caso del trabajo de Fernández Mouján ejerce como dispositivo informativo, en el de Morkin a esta función suma la crítica, que lleva a cabo a través del montaje paralelo de la publicidad radiofónica y las noticias que difunde, por lo que entre ambas se establece una relación causal que se posiciona en contra de la publicidad, como medio de masas que promueve una conducta sumisa en la sociedad.

3.1. *Espejo para cuando me pruebe el smoking*

Este documental lleva a cabo un seguimiento del proceso creativo de *Argentinitos*, una escultura del artista plástico Ricardo Longhini (Temperley, Buenos Aires, 1949) realizada con los restos de los materiales lanzados por los manifestantes y la policía en

las calles del centro porteño durante la movilización popular que tuvo lugar el 20 de diciembre de 2001. El registro representa la crisis como metonimia, pues la película interpreta un hecho político a través de la configuración de una obra de arte. De esta decisión se desprende que *Espejo para cuando me pruebe el smoking* es un documental político, pues en él se reproduce el compromiso del artista plasmado a través de su obra y la re-significación que Alejandro Fernández Mouján hace de dicha relación en idéntico marco de referencia.

En este sentido, la película configura *Argentinitos* como la obra más importante que Longhini desarrolla durante la crisis. Una posición hegemónica que viene determinada tanto por la dilatación temporal de su elaboración, que se extendió entre 2001 y 2004, coincidiendo con el tiempo de la historia que presenta el documental; como por el protagonismo que en la cinta toman los esfuerzos del escultor por ponerla en marcha y que no se descomponga. Este énfasis sobre la escultura creada a partir de los restos de la revuelta popular subordina el resto de los trabajos ejecutados por el artista durante estos años, a pesar de compartir las mismas fuentes de inspiración; y explica la dicotomía temática del documental. Así, el proceso creativo de *Argentinitos* y la resistencia de Longhini a perder el trabajo acaparan la mayoría de las referencias y reflexiones de la narración (suma 15 apariciones, un 38% del total), tratamiento que es contrario a lo que sucede con los temas ligados al contexto de crisis, que son minoritarios y funcionan como meros elementos informativos (aparecen de manera esporádica, una vez en cada caso: 2% del total)³³⁰.

La fabricación de *Argentinitos* también sirve como eje vertebrador de la estructura narrativa del documental. Esta centralidad es confirmada, en primer lugar, a través del desarrollo de la trama, que se distingue por presentar un argumento lineal orientado hacia una meta la cual, tras sortear distintos obstáculos, se consigue. Así, después de ser presentado recorriendo las calles de su barrio, la cámara ubica a Longhini en su taller mientras explica el origen de las piezas que funcionan como fuente de la que será su escultura. Tales materiales fueron recogidos por él mismo dos horas después de la huida en helicóptero del ex presidente Fernando de la Rúa de entre los escombros acumulados en la Avenida de Mayo. Unos “restos de la batalla” (06’.07”-06’.09”), como los denomina, que funcionan como las huellas de la realidad política de

³³⁰ El resto de temas que aparecen son: Significado político de las obras (9 menciones, 16%), represión policial y fallos en la obra (7 menciones, 12%), origen obras y perfil del artista (5 menciones, 9%), protestas 20D (2 menciones, 3%) y desindustrialización, objetivos piqueteros, crisis representatividad, connivencia poder local, difusión sobre la obra, coleccionismo y movilización piquetera (1 mención, 1%).

cuyo olvido se va a encargar de rescatar en la escultura. Entre ellos se encuentran cápsulas de granada de gas lacrimógeno, cartuchos de escopeta vacíos y perdigones de goma y plomo que los miembros de las fuerzas y cuerpos de seguridad estatales se encargaron de verter sobre los manifestantes. Pero también protagonizan la obra bolitas de vidrio (canicas) y trozos de adoquines levantados del pavimento urbano que arrojaron los rebelados contra la policía durante dicha jornada. Unos materiales descartables que sirven al protagonista del documental como fuente de expresión de su pensamiento, ya que Longhini actúa mientras reflexiona sobre la realidad histórica que va representando en su escultura, cuyo diseño previo es captado por la cámara fielmente. Así, una bandera argentina de tela se constituye como la base espacial elegida por el artista para desplegar su relato. Este objeto es recubierto de hormigón, proceso de elaboración que da origen a la producción simbólica de la escultura, al asociarse dicho material con el lugar físico en el que tuvo lugar el hecho político que se reconstruye pero, sobre todo, a través de la distribución espacial de la obra, que reproduce las metáforas primarias LO BUENO ES ARRIBA y LO MALO ES ABAJO. Ello es consecuencia del diseño de la escultura, pensada para ser vista en vertical, por lo que refleja dos frentes: en el superior, los objetos procedentes de los manifestantes; en el inferior, los correspondientes al aparato represor del Estado. Una concepción binomial y una posición de la obra que vinculan positivamente a los manifestantes y negativamente a los representantes estatales. Del mismo modo, la producción simbólica de la escultura continúa en su centro, que reproduce el sol de la bandera a través de varias piedras, objetos que evocan a las víctimas mortales de aquella jornada³³¹. Un acto homenaje a los fallecidos del 20 de diciembre y una representación que contiene, a través de los objetos procedentes de la batalla campal, y en concreto, de las piedras que tiraban los manifestantes, la memoria de la violencia de dicho acontecimiento político. A su vez, este conjunto de significaciones queda condensado en el título de la obra que, según reconoce el artista, recibe el nombre de *Argentinitos* porque se trata de un homenaje a la nueva generación de jóvenes que irrumpieron en política coincidiendo con esa jornada.

Tal confesión da lugar a la creación de la obra, proceso que acapara buena parte de la narración, pues durante el mismo el escultor no está exento de sufrir altercados. Unos escollos que son distribuidos en el relato como las pruebas que Longhini ha de

³³¹ Esta figura está compuesta por ocho piedras, que simbolizan a cada uno de los fallecidos de la represión del 20 de diciembre en Buenos Aires. En realidad, las víctimas mortales en esa jornada fueron cinco: Gastón Riva, Diego Lamagna, Carlos Almirón, Gustavo Benedetto y Alberto Márquez, aunque Longhini prefirió mantener la idea original, como él mismo aclara en la filmación.

superar y que en la cinta se materializan a través de la colocación de las piezas de la escultura, que no terminan de encajar según su idea original, pero, sobre todo, una vez que exhibe la obra en el Centro Cultural Recoleta (CCR) de Buenos Aires. Este evento se origina en el marco de una exposición colectiva en septiembre de 2002 y es presentado como principal giro narrativo del documental, pues de la escultura comienzan a desprenderse fragmentos de hormigón que obligan a Longhini a llevar a cabo una restauración parcial de ella en ese mismo lugar. Tras este parche, *Argentinitos* regresa al taller, donde los problemas del artista no desaparecen sino que aumentan, ya que para que la escultura permanezca firme ha de desarmarla y volverla a elaborar. Un requerimiento, después de más de un año de trabajo, que es logrado por el escultor, que luce la obra en su taller y constata con ello el desenlace positivo del modelo argumental a través del cual se desarrolla el documental. No obstante, de la organización interna de la narración se desprende también una dimensión simbólica, pues a través del registro de los problemas técnicos a los que se enfrenta Longhini, Fernández Mouján apela al marco de referencia en el que se construye la obra y se filma el documental: un país en crisis. De este modo, la insistencia con que el realizador reproduce las incidencias del proceso de producción de la obra funciona como alegoría de la situación experimentada por la sociedad argentina. Al igual que lo que sucede con la actitud mostrada por el escultor, que actúa para que su obra no se descomponga y personifica el comportamiento que la ciudadanía ha de seguir. Una construcción con la que la película hace un llamamiento para que la sociedad se levante, pues si bien esta ha acusado el golpe de la caída de la crisis, a través del recorrido de *Argentinitos* se transmite que hay capacidad para recuperarse.

En paralelo, el documental construye la figura del artista haciendo hincapié en su condición de hombre político. Este rasgo no se reproduce mostrando al escultor interviniendo directamente sobre la realidad, sino que la narración opta por proyectarlo en su universo personal, cuyo epicentro es su casa-taller de La Boca. De hecho, el contexto de crisis apenas es reflejado, salvo en su relato del 20 de diciembre, en el sonido que se desprende de la radio que escucha mientras trabaja, en el periódico que comenta o en su asistencia a una manifestación en repulsa por la muerte de un piquetero³³². Por el contrario, Longhini es construido como un híbrido a caballo entre el

³³² Se trata de Martín “Oso” Cisneros, dirigente de la Federación de Tierra, Vivienda y Hábitat (FTV) y responsable del comedor “Los Pibes” situado en el barrio de La Boca, que fue asesinado el 26 de junio de 2004.

artista experimentador y el artista activista, según la clasificación de Suzanne Lacy, pues si bien su intervención política se lleva a cabo conceptualmente a través de su obra, el compromiso político de Longhini es confirmado en su pertenencia a un colectivo, en concreto, al Movimiento Argentina Resiste (MAR)³³³. A su vez, esta actividad configura como fértil el periodo de producción que registra el documental, ya que durante este, además de *Argentinitos*, realiza hasta tres esculturas más. Unos trabajos, que al igual que la obra que homenajea a los jóvenes que irrumpieron en política en diciembre de 2001, Longhini elabora reciclando materiales procedentes de su entorno más próximo y cuyo resultado se distingue por su alto contenido metafórico. Así, restos de un viejo barco oxidado y unas cadenas le bastan para crear su “verdadera” bandera argentina en *Entre la realidad y el deseo* (1989-2003). Este particular símbolo, que el artista construye desprovisto de pintura y de los colores celeste y blanco que lo caracterizan, apela a través de la oxidación y de la opresión que representan las cadenas a la falta de libertad y el dolor del pueblo argentino. Una bandera, la de los perdedores del neoliberalismo, a la que añade una sierra en desuso que representa al sol que hegemoniza este símbolo, cuyos dientes todavía cortantes condensan el deseo del artista de revertir la situación, pues como reconoce en tono jocoso “esa sierra somos nosotros y algún día nosotros vamos a funcionar y vamos a serrar a todos los que se merecen ser serrados” (36’.28”-36’.38”). El origen de ese malestar también es abordado por el artista, que temporaliza en la última dictadura militar. Sobre ella reflexiona en *Así os recordará el pueblo*, una escultura que personifica en la figura del que fuera dictador Jorge Rafael Videla, pero que alude a los responsables de dicho periodo histórico, cuya principal dificultad de elaboración el documental ubica en el hallazgo de los materiales que la componen, pues Longhini ha de trasladarse a un depósito de restos de animales para encontrarlos. De hecho, la escultura está elaborada a partir de huesos de vaca colocados en forma de columna que simulan un cuerpo, el cual es coronado por una sierra doblada depositada a modo de cabeza. Una composición que evoca a las víctimas de dicho periodo histórico y su devenir, que pesan y dan forma a la figura del militar. Esta búsqueda de materiales, sin embargo, es minoritaria en el escultor, pues la mayoría de las veces sus fuentes de inspiración proceden de su propio barrio, uno de los más acuciados de la capital del país por la miseria y la violencia. Así lo transmite en

³³³ Esta iniciativa se configuró en julio de 2002 y estuvo integrada por artistas, científicos y periodistas que tenían como objetivo la defensa de la cultura argentina. Ranzini, O. (2002): “El lanzamiento del Movimiento Argentina Resiste”, *Página/12*, 5 de julio. Disponible en <http://goo.gl/B9Ma5D>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Democracia argentina: con ella se cura, con ella se come, con ella se educa (1999-2003), en la que hace balance del periodo 1983-2003 utilizando un símil con la frase que hizo célebre el ex presidente de la República Raúl Alfonsín. Tres objetivos que la escultura disipa mostrando los que el artista considera sus resultados: los plomos de balas de diferente calibre que él mismo había encontrado en las calles próximas a su casa-taller (con ella se cura), los restos de drogas que los jóvenes consumen en dicho espacio (con ella se come) y restos de cadenas rotas (con ella se educa). En resumidas cuentas: la de Ricardo Longhini es proyectada en el documental como una obra política, tanto por el escaso distanciamiento que presenta de los conflictos que construye, como por la manera en que “recorta el tiempo y puebla el espacio que instituye” (Ranciere, 2010: 75). Unos dispositivos que transforman también en político al documental de Fernández Mouján, pues este realizador se encarga de reinterpretar tales obras, dotando de visibilidad y agregando valor a los materiales que las componen, ya que a través del proceso de reciclaje que experimentan “salen convertidos en armas para recuperar nuestra historia” (Longhini, Grüner y Fernández Mouján, 2005: 7).

En la misma línea, la caracterización del protagonista como hombre político queda determinada por las representaciones que de sus relaciones personales lleva a cabo *Espejo cuando me pruebe el smoking*. De hecho, a pesar de que los personajes que aparecen en la narración son pocos (8) y su número de intervenciones es escaso (8), ejercen una función determinada para el desarrollo de las obras artísticas de Longhini, transformando a quien las lleva a cabo en ayudante del sujeto protagonista. Ejemplo de ello son los vecinos del barrio que le suministran de materiales, los comerciantes de los pocos establecimientos que quedan abiertos en la zona y que satisfacen sus demandas técnicas y los obreros del caladero que se encargan de verter el hormigón sobre la base de la futura *Argentinitos*. Las suyas son apariciones que facilitan la producción final de sus obras, unas relaciones de colaboración que si bien no convierten las esculturas del artista en obras colectivas, a través de la película ponen de manifiesto que es precisamente el marco de referencia en el que se ubican, una coyuntura de crisis, el que permite elaborarlas. De este modo, y al igual que sucedía en *La realidad y el deseo*, que exploraba el contexto de crisis pero promovía un deseo de cambio, *Espejo para cuando me pruebe el smoking* opera al contrario que la obra cuya elaboración registra, pues si bien *Argentinitos* representaba la crisis a través del conflicto y la violencia generada por manifestantes y policía, posicionándose a favor de los primeros, el documental interpreta la misma coyuntura poniendo el foco sobre los más afectados por el

neoliberalismo, pero a través de sus relaciones de solidaridad. Una manera de mostrar lo que la sociedad argentina es pero, a la vez, lo que puede ser, pues el documental se configura como una herramienta para promover las posibilidades de cambio social en el país a través de los valores ideológicos que se desprenden de tales acciones, marcadamente derivadas de la doctrina peronista.

Esta construcción de la crisis que lleva a cabo el documental es reforzada por la modalidad de representación documental de cine directo en la que está registrada la cinta, que en este trabajo premia la continuidad espacio temporal y, en concreto, los lugares en los que transcurre la narración. Estos emplazamientos aparecen de manera insistente, pero no reiterada, y entre los mismos destacan la casa-taller de Longhini, así como distintas ubicaciones del barrio porteño de La Boca, en vez de las calles del centro de la ciudad, con las que la crisis es asociada. Una elección nuevamente política, con la que Fernández Mouján, al igual que hace su protagonista, visibiliza a los desplazados por la *gentrificación*³³⁴ experimentada en la zona. Tanto es así que la cámara no reproduce la popular calle de Caminito, ubicada en ese mismo barrio; ni la Fundación Proa, su *trend-setter*³³⁵. Tampoco muestra los restaurantes, puestos de *souvenirs*, parejas bailando tango o al doble del futbolista Diego Armando Maradona, que se pasea por el lugar ávido de fotografiarse con los turistas y ganarse unos pesos a su costa. Por el contrario, *Espejo para cuando me pruebe el smoking* opta por representar a los expulsados por tal proceso de modificación urbana, poniendo el objetivo en las casas y antiguos conventillos que a pocos metros esperan ser rehabilitados. Unos inmuebles que en su día hicieron popular a la zona por los llamativos colores y heterogéneos materiales con los que estaban fabricadas sus fachadas y que, por el contrario, en el momento de la elaboración del documental lucen maderas desteñidas y chapas oxidadas. También la película prefiere hacer hincapié en la inactividad laboral del barrio, de manera indicial y metafórica, recalando en las fábricas cerradas cuyas chimeneas no expulsaban más

³³⁴ El concepto *gentrificación* hace referencia al proceso de sustitución de la población de un barrio por otra de un mayor poder adquisitivo, desplazando a la original hacia peores zonas consecuencia de operaciones de especulación inmobiliaria o la potenciación turística. El término también se aplica sobre las transformaciones de zonas abandonadas de la ciudad que se reciclan, y con ello resultan revalorizados tanto el entorno como la propiedad. En la ciudad de Buenos Aires, además de La Boca, barrios como Palermo y sobre todo Puerto Madero se han visto sumergidos en este tipo de transformaciones de la trama urbana (Véase Salinas, 2013).

³³⁵ Este centro de arte contemporáneo está ubicado a pocos metros de Caminito. Funcionó como *trend-setter* porque con su instalación en 1996 cambió la identidad del barrio, motivando nuevas prácticas y gustos y atrayendo a la zona a intelectuales y artistas, público con características diferentes a la de la población residente.

humos, en la avanzada oxidación de los pocos barcos que sobrevivían en el puerto o en la masa de agua sucia, espesa e inamovible, en que se había convertido el Riachuelo³³⁶.

Una focalización que se reproduce pareja en el caso del taller del protagonista, al que se accede a través de un portón amarillo y una inmensa fachada de hormigón y que invitan al espectador a conocer el universo del artista. Pero más allá del espacio que se encuentra al otro lado del muro, Fernández Mouján describe con detalle no ya el proceso de creación de Loghini, que lo hace extensamente, sino los materiales a partir de los cuales genera sus obras. Una revalorización de tales objetos que está presente a través de la luz con la que dota a las imágenes y la textura que de ellas se desprende. El ritmo lento con el que se suceden las mismas y las paradas que la cámara hace durante su elaboración funcionan en este sentido. Una postura que rompe con la tendencia de los documentales de este periodo, que optan por la fragmentación visual, el videoclip y la sobreabundancia de imágenes, expuestas a una vertiginosa velocidad. De hecho, el material de archivo utilizado en el documental es escaso. Prueba de ello son los dos extractos de informativos que aparecen al inicio de la cinta, en paralelo a la narración que Longuini realiza sobre su presencia en la Plaza de Mayo y el origen de los materiales que darán forma a *Argentinitos*. Estas imágenes rompen por única vez la temporalidad lineal que *Espejo* desarrolla en su exposición argumental, *flashback* que es diferenciado del resto de la narración mediante el color sepia que se desprende de dicho material, que apoyan las declaraciones del escultor en torno a la realidad histórica a la que hace referencia, cumpliendo una función meramente ilustrativa. Lo mismo sucede con la entrevista televisiva que se realiza al escultor con motivo de la exposición de la que forma parte, tercer y último extracto de material de archivo televisivo e imágenes que funcionan como dispositivos de confirmación del compromiso político del artista y el carácter colectivo que adquiere la obra a la hora de ser difundida, ya que como él mismo se encarga de aclarar, su presencia en dicha muestra se debe a que “hay gente que no está con los brazos caídos y que intenta producir un resurgimiento dentro de nuestro campo específico que es la cultura” (47’.41”-47’.52”). En este sentido, el carácter observacional del documental explica que elementos que forman parte de la diégesis, como el sonido de Radio Colonia, que el escultor escucha mientras trabaja, se

³³⁶ La evolución de este emplazamiento, como integrante del paisaje post-industrial de la ciudad de Buenos Aires, es analizado por la ensayista Beatriz Sarlo a partir de la poesía de Daniel García Helder (Véase Sarlo, 2009: 80-83).

constituya como material de archivo que ejerce de hilo conductor de la narración³³⁷, pues funciona como mecanismo de información sobre el devenir de los acontecimientos que configuraron tal periodo de crisis. El carácter fortuito de esta inclusión no se extiende al caso del ejemplar de *Página/12* que Longhini comenta durante un descanso en su taller a propósito de los asesinatos de los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Por el contrario, la presencia de este material en el documental responde nuevamente a una intervención política del realizador, que buscó la reacción del personaje llevándole el diario a su estudio para que lo leyera y provocara una respuesta en él, como finalmente sucede, reafirmando el rasgo de hombre político del artista, al vincular sus declaraciones y dicho marco de referencia con el inicio de una nueva obra. Una decisión que confirma que, a pesar del registro directo en el que está elaborado el film y su escasa intervención a través de otros recursos, el punto de vista de la enunciación no se diluye durante el relato. Y “una gran manipulación” (Margulis, 2014: 28), que vuelve a dotar a su trabajo de los rasgos de un documental político.

3.2. *Oscar*

Este documental hace un seguimiento de la vida de Oscar Brahim, un artista plástico que interviene la publicidad que se exhibe en el espacio público de Buenos Aires, al tiempo que trabaja como taxista. Durante tres años, entre 1999 y 2001, la narración registra el activismo artístico que lleva a cabo el protagonista y, en concreto, el modo que tiene de organizar sus acciones, las causas y motivaciones que llevaron a adoptar su postura, así como los problemas que se derivan de ella. Un conjunto de acciones que se desarrollan bajo el marco de referencia de la crisis de 2001, de cuyo agravamiento el protagonista es denunciante, como resultado del modelo neoliberal establecido en el país durante décadas y, a la vez, también víctima.

Este argumento es articulado a través de un total de 21 ejes temáticos, en los que se prioriza la relación del personaje protagonista con su activismo artístico a través de la intervención de la publicidad exterior y se subordinan los temas relacionados con el marco de referencia en el que esta se lleva a cabo, la coyuntura de crisis del país. Así, es significativa la distancia que existe entre la descripción que se elabora del perfil del protagonista (aparece en 19 ocasiones, 15% del total), el análisis de las intervenciones en la publicidad exterior que realiza (18 alusiones, 14%) o las repercusiones sociales

³³⁷ A este dispositivo se suman unos discretos intertítulos sobre la imagen, que orientan sobre la evolución de la narración y las distintas fechas en las que Longhini va componiendo sus obras.

que desencadenan tales intervenciones (17 apariciones, 13%), con respecto a la presencia con la que son tratados los temas relacionados directamente con la crisis, ya que las movilizaciones sociales, saqueos, represión policial, derechos humanos, sistema sanitario o recesión económica apenas son tratados en la cinta, al registrar una única alusión en la narración (1%)³³⁸.

Por su parte, la estructura narrativa que se desprende del documental se organiza internamente de forma tripartita, clásica y lineal. Asimismo, su trama presenta un argumento dirigido a una meta, que no se alcanza a pesar de la superación por parte del protagonista de distintos escollos, pues resultan insalvables a medida que se desarrollan los acontecimientos y ponen de manifiesto la derrota final del personaje. En esta línea, el primero de los segmentos en los que se divide el relato funciona como introducción y durante ella tiene lugar la presentación del protagonista y de la actividad artística que lleva a cabo. Un extracto que define la relación que Oscar mantiene con la ciudad, pues es el espacio público el que ejerce como su fuente de inspiración, proporcionándole el material susceptible de ser intervenido dada la cantidad de anuncios que se distribuyen por las calles de Buenos Aires. De hecho, la presencia de la publicidad como herramienta de persuasión que incita al consumo es construida por el documental como catalizador para que este personaje intervenga contra dichos mensajes, rol que lleva a cabo en respuesta a su manifiesto hartazgo y con el propósito de provocar un impacto en el público, del que ansía que actúe contra tales contenidos y, por extensión, contra el sistema capitalista responsable de los mismos. Además, el desarrollo de esta faceta artística en paralelo a su labor como taxista proyectan la doble dimensión en la que se mueve el personaje, que en esta primera parte de la narración le mantiene ilusoriamente inmune de los avatares de la coyuntura económica pues, como él mismo reconoce, modificar afiches le resulta suficiente para que no le afecte la ausencia de trabajo. Ejemplo de ello es cuando el documental muestra a Oscar interviniendo un anuncio y es advertido por la policía sobre el carácter prohibido de su actividad, una amenaza que el personaje sortea, pues continúa llevando a cabo su acción. Este interés por la intervención gráfica publicitaria invade su propio espacio personal, ya que desde sus comienzos la narración confirma que Oscar destina una habitación de su casa a

³³⁸ El resto de temas que aparecen son: Opiniones obra Oscar (12 menciones, 9%), falta de trabajo y transmisión a los hijos (9 menciones, 7%), defectos publicidad (6 menciones, 5%), fepercusión obra Oscar y pobreza (5 menciones, 4%), crisis de representatividad y proceso creativo Oscar (3 menciones, 2%), amenazas de desalojo, movilizaciones y crisis de inseguridad (2 menciones, 1.5%) y recesión económica, deuda externa, sanidad, derechos humanos, desigualdad, clase media, represión, saqueos, estallido 19D y función obra Oscar (1 mención, 1%).

acumular parte de los carteles publicitarios que recolecta en la calle, que allí organiza para posteriormente devolver al espacio público, reconvertidos física y simbólicamente y haciéndolos cumplir otra misión opuesta a la que originariamente fueron creados. En lo que respecta a la tipología de los trabajos, estos van dirigidos tanto contra la publicidad comercial como al marketing político, producto del periodo electoral en el que se encuentra sumergido el artista en el momento de elaboración del documental. Unos trabajos que se distinguen por su alto componente de provocación y que se basan, en primer lugar, en la realización de *collages* que manipulan la imagen original del anuncio, que es modificada a través del uso de pintura y varía el aspecto de los sujetos, así como en los mensajes que protagonizan dicha publicidad, a los que se añaden extractos de objetos y/o personas pertenecientes a otros anuncios. Además, estas primeras secuencias son aprovechadas para que el personaje explique su evolución como artista de intervención urbana, cuyo origen pone fecha en la campaña electoral la Presidencia de la Nación del año 1999 y, en concreto, a través de su intervención sobre una propaganda de Ramón “Palito” Ortega como candidato a vicepresidente peronista, al que añadió una imagen de “Mister Bean”, con el que asociaba al personaje a modo de sátira. Un objeto de intervención, el poder político, y una intención, el humor que busca la complicidad y toma de conciencia del público, que marcan las acciones que lleva a cabo este artista en el resto del relato.

El nudo de la narración se centra en mostrar la intensificación que el protagonista experimenta en lo relativo a su rol de activista artístico. Una actitud que es adoptada por el personaje en paralelo al endurecimiento de la crisis social y económica argentina, que le repercute personalmente. Así, Oscar comienza esta parte de la narración reafirmando la satisfacción que le generan las obras que lleva a cabo mientras trabaja como taxista, las cuales suplen la falta de una ganancia monetaria durante la jornada. Sin embargo, en las secuencias posteriores los efectos de la crisis se yuxtaponen a los golpes que el protagonista sufre en su vida laboral y familiar. Entre los mismos destacan su baja en el trabajo y consecuente ausencia de ingresos a través del taxi, la pérdida de empleo de su suegro o la lesión de su hijo, cuyo tratamiento sanitario ha de costear. Incidencias que no impiden, sin embargo, que el protagonista continúe su activismo y realice obras en los anuncios publicitarios expuestos en la vía pública, utilizando las intervenciones gráficas “para el combate”, ya que sostiene que “hay que pelear por la libertad” (40’.35”-40’.41”). De hecho, incluso añade una nueva técnica a sus acciones, que consiste en marcar con pintura los anuncios exhibidos en vallas

publicitarias de larga distancia, para lo que Oscar se vale del lanzamiento del material a través de globos. En paralelo, este ritmo, cada vez más intenso, del arte crítico que realiza, y las repercusiones positivas generadas por el mismo, son proyectados como motivos para el surgimiento de nuevos obstáculos que el protagonista debe superar. Pruebas en aparecen sintetizadas bajo la forma de dilema ético y que proceden de una de las agencias de publicidad más importantes de Argentina: Agulla y Bacetti. En concreto, la tensión en la que entra el personaje consiste en decidir si acude como ponente a dar una charla que dicha empresa organiza y cobrar por ello, lo que limitaría su libertad artística e independencia económica, o declinar la oferta y continuar con sus intervenciones en la publicidad exterior de la ciudad. El conflicto es resuelto a través de la aceptación de la oferta y del cobro por dar la charla, sin que la asistencia a la misma repercuta en su activismo artístico. Ello es constatado posteriormente en la narración, en concreto a través de su intervención en una de las campañas de la cual es responsable dicha agencia de publicidad. Una actitud que sintetiza el compromiso del protagonista con su obra artística como símbolo de libertad creativa y llamamiento al cambio social pero que, a la vez, muestra las grietas del personaje y del objetivo que quiere alcanzar. Las mismas son puestas de manifiesto por uno de los creativos que le contrata, quien afirma las intervenciones de Oscar sobre la publicidad exterior no constituyen una amenaza contra el sector, ya que este solo es “una pulguita que molesta”, que “si estuviese tocando en serio intereses estaría en cana (en la cárcel)” (33’.10”-33’-15”). La puntualización, sumada al debilitamiento que durante este extracto de la narración experimenta el protagonista, vaticina su devenir en el desenlace del relato.

Esa última parte comienza con la pérdida definitiva del trabajo de taxista de Oscar. Una situación de desempleo que profundiza su malestar económico, ya que a pesar de haber dejado el taxi de manera voluntaria y que la causa aducida por el personaje haya sido “el amor al arte” (43’.16”), como revelan las imágenes, la ausencia de trabajo le genera una baja por motivos de salud y la imposibilidad de acceder a una prestación social por desempleo. Estos problemas, a su vez, suponen que el personaje acumule tres meses sin pagar el alquiler de su vivienda y reciba una orden de desalojo del inmueble si no abona tal importe. Esta notificación funciona en la narración como amenaza para el protagonista y principal giro narrativo, pues hace que el protagonista se adentre en la búsqueda de un nuevo trabajo, sin obtener resultado. Un periplo durante el cual, sin embargo, continúa realizando intervenciones sobre la publicidad exterior ubicada en la vía pública, para lo que se vale del contexto político y, en concreto, de la

marca de los atentados del 11-S y la llegada del ántrax a Argentina, que son criticados en sus acciones artísticas. La actividad, a su vez, continúa empeorando la situación del protagonista, pues en su búsqueda de trabajo es advertido por las empresas en las que solicita empleo de que no cuentan con buenas referencias de él. Un resultado que, en paralelo, dificulta la relación con su mujer, lo que supone su regreso al taxi al que había renunciado. Es en este momento cuando tiene lugar el clímax de la narración, pues el documental hace coincidir el regreso de Oscar a su actividad como taxista con el estallido popular del 19 de diciembre, movilización de la que es testigo y que confirma la reacción social contraria al sistema político y económico que él venía demandando a través de su activismo artístico. Sin embargo, la consecución del objetivo por parte del protagonista del relato es efímera, ya que apenas 48 horas después, nuevamente en su taxi mientras escucha la toma de posesión de Adolfo Rodríguez Saa como presidente de la República, reconoce que las protestas del 19 y 20 de diciembre de 2001 no supusieron ninguna revelación ni toma del poder por parte de la sociedad. Un fracaso que cierra la narración y se materializa con el desahucio del protagonista y de su familia, que finalmente se ven obligados a desalojar su vivienda.

Del desarrollo argumental de la cinta se deduce que el personaje de Oscar ejerce en la misma el rol de sujeto, pues a lo largo de la trama actúa siguiendo un objetivo que pretende cumplir: generar un cambio social a través de sus intervenciones en el espacio urbano. Un efecto que convierte a la sociedad en la receptora de las acciones del protagonista y, a nivel actancial, en objeto de la narración, quedando personificada a través del público que asiste a las charlas que Oscar protagoniza, así como los viandantes que observan sus obras. Asimismo, la narración presenta a varios personajes que ejercen el rol de ayudantes, que son personificados por los familiares de Oscar y de un amigo, así como por los comerciantes que le proporcionan la intendencia para realizar sus obras de manera altruista. Como contrapartida, en la narración el rol de oponente es representado por el sistema que evita que el protagonista logre su objetivo, el cual queda personificado en la presencia policial, los auditores que sustituyen los anuncios intervenidos por el artista y el representante de la agencia de publicidad que contrata sus servicios. Este conjunto de relaciones y de personajes facilitan la configuración que la narración hace del protagonista, que aparece como “antihéroe” del relato, pues su activismo artístico carece de legitimidad y es cuestionado. Asimismo, Oscar reproduce valores opuestos a la sociedad dominada por el consumismo en la que vive, como su vocación hacia cambio social, que canaliza de manera provocativa a

través de su arte crítico pero, sobre todo, su vinculación con el anarquismo, al defender la libertad individual. Este rasgo es confirmado tanto por el personaje, que define su activismo como “diseño gráfico en libertad”, al contrario de lo que hace el diseñador gráfico convencional, que desde su punto de vista “depende sí o sí del monopolio” (18’.33”-18’.40”); como por sus familiares, que durante la celebración de su cumpleaños le regalan tarjetas de felicitación en las que subrayan el mensaje “eres libre” (25’.08”). Unos rasgos que perfilan a Oscar como artista-activista, siguiendo la tipología de Suzanne Lacy. En paralelo, el hecho de que Oscar se encuentre desprovisto de cualidades extraordinarias y que el personaje entre en contradicción durante la narración, forjan el carácter de “antihéroe” del protagonista, cuya manifestación más evidente se produce cuando es tentado por la agencia de publicidad para dar una charla, que simboliza el sistema contra el que actúa pero cuya oferta acepta, reajustando sus principios. Todas estas características, a las que se suma su pasado frustrado por no poder ejercer sus intereses tempranos hacia el dibujo y la pintura, dotan al personaje de un aura quijotesca contemporánea, cuya evolución desemboca en su “redención”, que tiene lugar al final de la narración y que su desahucio materializa.

En lo que respecta al tratamiento del tiempo en el documental, este dura por 63 minutos, tiempo en el que elabora un discurso que hace alusión a una historia que se extiende entre los años 1999 y 2001. Tal extensión se lleva a cabo sin repetir imágenes, pero sí reiterando las mismas acciones por parte de los personajes y, en concreto, del protagonista. Una insistencia que se constata en la dimensión espacial del relato, pues al ubicar al protagonista en los mismos lugares, y en concreto, en el triángulo que conforman el espacio urbano, el taxi y su casa, se asocia a Oscar tanto con su voluntad de cambio social como con las consecuencias que dicho propósito generan en él.

Para generar esta construcción del protagonista y su evolución como personaje, el documental no registra un modo de representación dominante, sino que este resulta ser híbrido, al estar presentes en la cinta el estilo directo, el modo interactivo y el expositivo. De hecho, en *Oscar* el cine directo rompe con su tendencia predominante de priorizar la continuidad espacio-temporal de la narración, pues en este caso se premian las relaciones de causalidad. Tal decisión resulta determinante en la puesta en relieve de los puntos de giro narrativos, como el planteamiento del objetivo del protagonista, la lesión de su hijo o la amenaza de desahucio, a los que le sigue el desarrollo de una nueva obra de intervención producto del montaje de las imágenes. Pero tal estrategia no es la única que el film utiliza para mostrar las relaciones de causalidad, ya que estas

también se construyen a través de la puesta en escena del marco de referencia. De ahí que las imágenes del sistema financiero y político, de la publicidad y del consumo, predominantes en el espacio urbano, se yuxtapongan a las de la pobreza y la indigencia, personificadas en las figuras de los cartoneros y de las personas que piden en la calle.

El modo de observación es también el elegido para reproducir los testimonios que están presentes en el documental. Una presencia cuantitativa que reafirma el rol protagónico del protagonista y secundario de sus ayudantes y oponentes. Así, si bien son 18 los personajes con diálogo que aparecen y 110 sus intervenciones, Oscar acumula 65 de esas apariciones (58% del total). Por su parte, su familia suma 23 (21%) y su amigo artista gráfico, que le acompaña en la realización de algunas obras, 5 (4%), al igual que el publicista de la agencia de Ramiro Agulla, su oponente. El resto de personajes apenas aparecen en una o dos ocasiones. Entre los mismos figuran más ayudantes del personaje, como los encargados de invitarle para que dé charlas en universidades y difunda su obra; los beneficiarios de la misma y, en concreto, transeúntes que son interrogados por las obras o el público asistente a sus charlas; así como otros oponentes de Oscar, como el reponedor de los anuncios que interviene el artista o el policía que le advierte sobre el carácter prohibido de su acción.

En la misma línea, la representación visual de los testimonios obedece al binomio espacio-sujeto, ya que las intervenciones con diálogo de los personajes se llevan a cabo en lugares a los que se los mismos son asociados. Estas declaraciones se reproducen a través del uso de la cámara en mano por parte del realizador, que utiliza el plano corto a la hora de retratar a los personajes y que, en el caso de las declaraciones de mayor emotividad, cierra hasta alcanzar el plano en detalle de sus ojos. Un ejemplo es la explicación que lleva a cabo Oscar cuando reconoce al final de la narración que se ha quedado sin trabajo y los problemas que han surgido como consecuencia de ello.

Asimismo, las distintas estrategias visuales a través de las cuales son representados los testimonios también configuran metáforas, que condensan la situación que atraviesan los personajes. Tal es el caso de la última secuencia, en la que Oscar está preparando su mudanza consecuencia de que el desahucio que cernía sobre él se hace efectivo y la cámara se sitúa en la planta superior de la vivienda mientras que el personaje se encuentra en la inferior. Esta situación hace que el personaje sea reflejado a través de un plano picado, que genera la metáfora PEQUEÑO ES POCO IMPORTANTE y constata su situación de vulnerabilidad y derrota. A continuación, las imágenes muestran la redención del protagonista del documental, a través de los anuncios que

acumula en su casa a la espera de convertirse en obras de intervención artística sobre la publicidad exterior. Un deseo frustrado que se confirma a través de la caída de los afiches al suelo, procedentes del piso superior, movimiento que reproduce una segunda metáfora, como es CAER ES MORIR, con los que se personifica la desaparición del objetivo de cambio social que buscaba el protagonista.

En paralelo, esta reproducción de los testimonios en el documental se lleva a cabo subrayando el contenido de las declaraciones de los personajes, sin cuestionarlos, que son confirmadas a través del montaje. Una función que no se reproduce en el caso del material de archivo que aparece en el documental. Este consiste en la reproducción del sonido radiofónico que escucha el protagonista mientras trabaja como taxista, que funciona como elemento vertebrador del relato, dando continuidad temporal a la narración, pero quedando subordinado a las intervenciones de los personajes. Así, el audio radiofónico cumple dos funciones principales. La primera de ellas es de carácter informativo, pues a través de los extractos que son expuestos en el documental se conoce la evolución de la crisis argentina y establecen el marco de referencia en el que el protagonista actúa y cómo dicho contexto no le resulta indiferente. Por último, la segunda función que cumple la radio es de carácter crítico, a través de la yuxtaposición de los mensajes procedentes de la publicidad y de los noticieros. En concreto, estos aluden a dos mundos opuestos, uno de carácter ilusorio y de falso bienestar basado en el individualismo, al que apelan los anuncios, y otro real y conflictivo, que se desprende de las noticias, relacionado con la degradación económica del país y la protesta social en respuesta a esta.

4. SÍNTESIS

Los documentales analizados recrean la crisis de 2001 a través de distintos usos artísticos del espacio público porteño. Estos integraban tanto el arte del lugar, pues apelaban al contexto histórico en el que se estaban produciendo (como sucede en *Espejo para cuando me pruebe el smoking*), como el arte activista, porque además de utilizar la realidad como fuente de inspiración buscaban promover un cambio social (como refleja *Oscar*). Tales elaboraciones construyeron imágenes comunes sobre la crisis. Las mismas respondían a los objetivos que perseguían los directores de los documentales: mover a la reflexión y despertar conciencias, respectivamente. También a las características de los directores y del público hacia el que se dirigían las cintas.

Una coincidencia importante es la construcción que se lleva a cabo de este

periodo histórico. Así, las narraciones no plantean una dinámica de la crisis (cómo se ha producido o cómo se ha llegado hasta ahí), sino que optan por reflejar sus consecuencias. Estos efectos hacen hincapié en los resultados económicos del desgaste del neoliberalismo (auge de la desocupación, pobreza y exclusión social), lo que dio lugar al surgimiento de resistencias y a los conflictos entre la sociedad civil y el Estado (que condensa el estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 y la protesta social protagonizada por los piqueteros). A su vez, se subraya la responsabilidad que tuvo el poder que había gestionado el país, que se extiende tanto al nivel político como al económico, presente y pretérito. Un poder del que se denuncia haber actuado a espaldas del “pueblo argentino”, que aglutinaba a la sociedad civil, limitando sus derechos y libertades y subordinándolo a la posición de mero espectador de sus políticas, sin poder participar en ellas. En el nivel político, esta acusación se remonta hasta la época de la independencia del país (como se advierte en *Espejo para cuando me pruebe el smoking* a través de la obra *Entre la realidad y el deseo* de Longhini, que asocia las cadenas de la bandera argentina que compone la obra con el contenido del himno del país, criticando que tal emancipación no se había producido), hace hincapié en la última dictadura militar (como pone de manifiesto la obra *Así os recordará el pueblo* a través de la memoria de sus víctimas, los desaparecidos) y se concluye con la crítica a la restauración democrática (cuyos efectos sintetiza *Democracia argentina: con ella se cura, con ella se come, con ella se educa*, que ironiza los deseos de cambio de Alfonsín; y *Argentinitos*, que condensa el fracaso del neoliberalismo). Por su parte, la crítica al poder económico tiene lugar en *Oscar*, que denuncia el modelo neoliberal a través de la publicidad y del comportamiento consumista creado por esta, como una de las principales dinámicas que sustentaba al capitalismo financiero internacional.

Por el otro lado, el “pueblo argentino” (el conjunto de la sociedad civil que no eran elites locales), es representado como depositario de los efectos del neoliberalismo y ajeno a ostentar responsabilidad alguna sobre la crisis. Este es personificado a través de los artistas que protagonizan los documentales y el devenir de sus acciones, mostrando una reacción disparar (y por lo tanto, unas capacidades disonantes) para enfrentar (y vencer) dicho modelo político y económico. En concreto, en el trabajo de Fernández Mouján se construye la imagen de un “pueblo” que resiste a la opresión, tanto a través del conflicto que metafóricamente representa *Argentinitos*, en el que se enfrenta al Estado y sale victorioso de la represión, como a través de la actitud vehemente de su autor para poner en marcha la obra, para el que las adversidades no suponen una

justificación que no conlleve su finalización. De este modo, se transmite la idea de que Argentina es un país con capacidad para recuperarse, que puede salir de la crisis. Esta salida, según el relato, depende de la voluntad del “pueblo”, de las capas populares que integraban la clase trabajadora y de la clase media que había quedado empobrecida por la crisis. Para ello, se hace énfasis en proyectar las relaciones de solidaridad que se dan dentro de este actor social (una representación que vuelve a hacerse alegóricamente, como constata la necesaria ayuda que recibe Longhini de los obreros del puerto de Buenos Aires y de los comerciantes del barrio de La Boca para materializar su obra). Por el contrario, el relato de Morkin no coincide en proyectar esta visión de los depositarios de la crisis. Así, en *Oscar* el capitalismo resulta más fuerte que el protagonista de la narración, cuyos esfuerzos a través de sus obras de intervención no resultan suficientes para generar cambios en la sociedad, por lo que acaba siendo derrotado (y con él la sociedad argentina) frente a este modelo económico y el sistema político que lo mantiene.

Estos resultados diversos introducen el tema de la intencionalidad, el rol de los objetivos que persiguen los documentales y cómo estos pueden determinar (o no) el sentido que los espectadores dan a tales relatos. Todo ello, a pesar de que presenten unas estructuras narrativas similares y se utilicen unos recursos cinematográficos comunes. Así, los documentales analizados son registrados en un estilo directo, en el que el realizador mantiene una actitud observacional; los testimonios hegemonizan la narración y el archivo aparece subordinado a la subjetividad de los protagonistas. Sin embargo, a pesar de que ambos plantean una argumentación orientada a una meta, en un caso se cumple y en otro no. Este efecto divergente también se produce a través del uso de las metáforas, pues a pesar de que estas son comunes a las dos cintas, la utilización que se hace de ellas genera interpretaciones diferentes sobre el mundo histórico representado. Unas decisiones que pueden ser entendidas según el objetivo que perseguían las narraciones (que no tiene por qué cumplirse). Así, la derrota de Oscar (a través de su desahucio al final del documental y de la metáfora que concluye el relato) diluye el propósito de cambio social que el personaje buscaba y, por extensión, el impacto que Morkin pretendía llevar a cabo sobre los espectadores a través de la toma de conciencia de la realidad denunciada. Por su parte, el deseo de hacer reflexionar a los espectadores que buscaba Fernández Mouján es más factible a través del planteamiento abstracto de la crisis que lleva a cabo su film. Un objetivo cumplido a pesar de que el relato, muy metafórico, termine planteando una visión maniquea de la crisis y

conclusiones similares las que llevan a cabo explícitamente otros realizadores de cine social y político (la utilización del himno argentino en este trabajo, y en concreto de las cadenas como símbolo de opresión y la capacidad latente del “pueblo” para liberarse a través de la sierra, no difiere de la representación que, por ejemplo, hace *Matanza*, documental político cercano al cine militante, que iguala a los piqueteros, como parte del “pueblo” que puede sacar a Argentina de la crisis, al “gran pueblo argentino” al que alude la letra y que promovió la independencia de España). Esta inclinación por la reflexión y la recreación metafórica de la crisis tiene una explicación en la etapa que atravesaba el realizador, pues ya había sido militante y había elaborado cine político explícito, de denuncia y búsqueda de la movilización, además de superar la concepción del cine como una herramienta de intervención en la sociedad.

Estas representaciones de la crisis también son interpretables a partir de las características del público al que se dirigían los documentales. Así, las visiones a través del arte del lugar que construye *Espejo para cuando me pruebe el smoking* tienen sentido, pues fue recibido por un público comercial, urbano y perteneciente a la clase media y media-alta porteña, con un nivel formativo medio-alto, lo que facilita que la cinta promueva la configuración de espectadores contemplativos, pasivos ante la estética que les muestra la pantalla. El documental, por tanto, logra su objetivo de hacer reflexionar al público a través de la visión del pasado que se le ofrece y las ideas que se les transmite: la responsabilidad histórica del poder en sus respectivas crisis y la capacidad del país de recuperarse, reconstrucción de la que ellos mismos forman parte. Por el contrario, el propósito de concienciación que buscaba *Oscar* no se materializa (no se puede materializar) porque el arte activista que se refleja en la cinta no accede a un público susceptible de interpretar sus mensajes. De hecho, sus idénticos rasgos a los del público del trabajo anterior (espectadores contemplativos de la clase media de Buenos Aires), coinciden con aquellos que durante la crisis no solo no se rebelaron contra el capitalismo y la publicidad, sino que siguieron sucumbiendo a ellos, incluso con más fuerza, con el devenir de la recuperación.

VII. LA CRISIS COMO CATALIZADOR. EL REGRESO A LA REALIZACIÓN DOCUMENTAL DE FERNANDO SOLANAS

1. EL AUTOR

“Por instinto, tomé la camarita de video y con mis hijos nos fuimos a ver y registrar aquella jornada histórica que terminó con De la Rúa tomando el helicóptero”³³⁹.

Fernando Solanas (Olivos, Buenos Aires, 16 de febrero de 1936) presenta una vocación cinematográfica temprana, aunque por mandato familiar ingresó en la universidad para estudiar derecho, carrera que no tardó en abandonar e inclinarse por las artes. La ausencia en Argentina de una institución especializada en cine le llevó a egresarse en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, decisión con la que emuló la formación teatral que también tenían algunos de sus directores favoritos, como Luchino Visconti, Orson Welles y Sergei Eisenstein. No obstante, sus primeros trabajos se desarrollaron en el ámbito cómic, como guionista de historietas, y en la publicidad, como compositor de *jingles*. Una experiencia laboral y una formación e intereses multidisciplinarios que influirán en sus propuestas estéticas y temáticas.

Marcado por el cine y por la política a partes iguales³⁴⁰, estas facetas se retroalimentan mutuamente y dividen en tres etapas su biografía. La primera de ellas se extiende hasta 1976 y abarca su experiencia en el cine militante y de intervención política. Tras sus cortometrajes *Seguir andando* (1962), en el que narraba autobiográficamente el encuentro de amor de una pareja joven a orillas del río de la Plata; y *Reflexión ciudadana* (1963), en el que realizaba una crónica irónica sobre la asunción del presidente Arturo Illia, creó la productora Cinesur, con la que realizó junto a Octavio Getino *La hora de los hornos* (1968). La cinta tenía como objetivo abordar la problemática de la identidad argentina, su pasado histórico y su futuro político, para impactar en el público y promover la transformación social del país. De su visionado se desprenden varias conclusiones, entre las que destacan que Argentina estaba sumida económica y culturalmente en las manos del poder europeo y norteamericano, que el Peronismo era un movimiento de masas objetivamente revolucionario y el eje central de la oposición y que la revolución debía tener sentido continental, para la cual la única salida era la violencia (Monteagudo, 2003: 22-23). A su vez, la cinta tenía como reto

³³⁹ Solanas, F. (2009), *Causa Sur. Hacia un proyecto emancipador de la Argentina*, Planeta, Buenos Aires, p155.

³⁴⁰ Para constatar esta afirmación basta con asomarse a la portada de su página web, que reproduce una división equitativa del espacio en dos partes, dedicando cada una de ellas a su trayectoria política y cinematográfica, respectivamente (Véase www.pinosolanas.com)

desarrollar una renovación formal en el documental, pues al plantear la tesis de la liberación como única alternativa a la dependencia neocolonial “el film debía abjurar de los modelos cinematográficos establecidos por el sistema dominante” (Monteagudo, 2003: 15) y promover la emancipación del espectador, por lo que se desarrolló el concepto de film-acto³⁴¹. Para ello, Solanas recolectó material de archivo y tras conocer a Octavio Getino ambos viajaron durante dos años a lo largo y ancho de la geografía argentina, registrando una cara del país de la que no había imágenes, a excepción del cortometraje *Tiré Die* (Fernando Birri, 1956), que sirvió de modelo para el film³⁴². En 1966, la dictadura de Juan Carlos Onganía obligó a producir la película en la clandestinidad, lo que motivó la radicalización de su discurso. Estructurada como film-ensayo y con una clara vocación de contra-información, la película se divide en tres partes, cada una de ellas separada en capítulos y párrafos a través de carteles e intertítulos. El montaje ejerce como principio constructivo de la narración, pues se distingue por generar un fuerte efecto sobre el receptor. El mismo está relacionado con estas pautas y el bagaje de su realizador, ya que la síntesis de la argumentación utilizada guarda relación con su experiencia publicitaria, el ritmo y la eficiencia del sonido con su formación musical y la presencia de intertítulos e imágenes metafóricas con el cine mudo soviético, del que Solanas se consideraba admirador. Influida por el contexto del mayo del 68, la película obtuvo muy buenas críticas en su estreno internacional en el Festival de Pesaro (Italia), en junio de 1968. La clandestinidad obligó a armar un circuito de difusión alternativa en Argentina, lo que no impidió que se difundieran más de 50 copias de la película, que generaron 350.000 espectadores.

La hora de los hornos fue el germen del Grupo Cine Liberación. Integrado inicialmente por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo³⁴³, adscrito al Peronismo y concebido como una iniciativa que buscaba contribuir a la revolución a través de la descolonización de la cultura, sus principios quedaron recogidos en el

³⁴¹ Como sostiene Mariano Mestman, “el carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba, la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films”. De ahí que las películas principales del Grupo Cine Liberación contemplasen en su propia estructura formal la convocatoria al debate y la acción política (Mestman, 2004: 148).

³⁴² Otros trabajos coetáneos que influyeron en el film fueron los documentales de Santiago Álvarez y *Maïoria absoluta* (Leon Hirszman, 1964). Además, Solanas reconoce que tomó como referencia trabajos como *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966) y el cine de Eisenstein, Pudovkin y Pasolini (Solanas, 1992: 36).

³⁴³ Al grupo fundador se fueron incorporando una serie de trabajadores del cine o militantes culturales y políticos. Véanse las Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (VVAA, 2001).

manifiesto “Hacia un tercer cine”³⁴⁴. Resultado de esta experiencia fueron los documentales de 1971 *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista*³⁴⁵. Filmados en Madrid, entre junio y octubre de ese año, el primer documental está configurado por declaraciones del ex mandatario argentino, en las que explicita la doctrina y la práctica del movimiento justicialista. El segundo documental es un relato sobre el nacimiento y evolución del Peronismo entre 1945 y 1955, también a cargo de su líder, pero ilustrado por imágenes de archivo. Ambos trabajos significaron para el grupo “el punto más alto de integración como cineastas revolucionarios” (Mestman, 2004: 46), pues con ellos buscaban “provocar una catarsis política, al ofrecer una comunicación masiva con la palabra y, principalmente, con la imagen de Perón” (Monteagudo, 1993: 27), que llevaba 17 años exiliado.

Un año más tarde el grupo inició la producción de *Los hijos de Fierro*, una reinterpretación del poema argentino más importante: Martín Fierro. En esta película se constatan las expectativas del regreso al poder del Peronismo, a través del cambio de género de la producción del grupo, que pasó de la realización documental militante a trabajar sobre “ficciones alegóricas como imaginario del nuevo Estado” (Bernini, 2007: 25). En concreto, se utiliza la obra de José Hernández como alegoría del proceso político argentino que se había desarrollado a partir de 1955, donde a diferencia de otras representaciones cinematográficas y de una parte de la crítica literaria³⁴⁶, Martín Fierro es concebido como “héroe” nacional, que encarna Perón, y sus hijos como registros simbólicos que representan distintos momentos de la resistencia Peronista y que portan los emblemas de las viejas luchas: independencia, soberanía y justicia. El contexto de producción obligó a que pasara por varios momentos, pues empezó a filmarse en condiciones de clandestinidad en 1972 y fue declarada de interés especial en 1974, tras el regreso del Peronismo al poder. Sin embargo, la radicalización del proceso político, que derivó en el asesinato de uno de los protagonistas, Julio Troxler, la amenaza de muerte de Fernando Solanas por la Triple A y la disolución del grupo Cine Liberación, debido al exilio y desaparición forzada de sus integrantes, dilató hasta el año 1978 su finalización, cuando Solanas ya se encontraba en París. Ese mismo año fue exhibida en

³⁴⁴ Documento en el que el Grupo Cine Liberación desliza su experiencia y propuesta político-cultural. (Véase Solanas y Getino, 1973: 55-90).

³⁴⁵ Las imágenes registradas durante los viajes de los realizadores a Madrid para entrevistar a Perón han sido utilizadas en el último documental de Fernando Solanas *El legado* (2016).

³⁴⁶ Es el caso de la película Martín Fierro de Leopoldo Torre Nilsson (1968) y de la postura del escritor Jorge Luis Borges, que concebía al personaje como un bandido (Solanas, 1992: 53-54).

el Festival de Cine de Cannes, sin que recibiera buenas críticas. En Argentina circuló a partir de 1984, con el regreso de la democracia, sin éxito³⁴⁷.

Tras pasar unos meses en Barcelona, este director estableció su residencia en la capital francesa. Estos primeros años fuera de Argentina se caracterizaron por los encargos cinematográficos (*La mirada de los otros*, 1980) y los proyectos frustrados (*Viento del pueblo*, *Adiós Nonino*, *Los tangos de Homero o La razón pura*). Sin embargo, estos proyectos sí funcionaron como preludio de *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), la película que abre la segunda etapa en la obra de Solanas. Este periodo abarca también *Sur* (1988), *El viaje* (1992) y *La nube* (1998) y se caracteriza por el abandono de la militancia y el cine de intervención política, en pos de su inmersión en la política pública e institucional³⁴⁸. A nivel cinematográfico, en estos años la producción de Solanas experimentará varios giros, al pasar del documental a la ficción y de la producción independiente a las coproducciones entre varios países. Pero, sobre todo, en esta segunda etapa desarrolló un nuevo modelo de representación, basado en varios rasgos. En primer lugar, el montaje dejó de ser el principio constructivo de sus narraciones para pasar a serlo la puesta en escena. Asimismo, sus cintas desarrollaron un nuevo vínculo con el espectador, pues en ellas se buscaba la empatía y la movilización a través de la emotividad. En tercer lugar, estas películas abordaban de manera híbrida los distintos géneros. A su vez, se trata de cintas concebidas como un film-fresco, en las que se despliega un gran relato sobre Argentina compuesto por metáforas, símbolos y alegorías. Unas inclusiones que exceden el discurso individual de sus personajes para construir el discurso de una nación que generan el quinto de los rasgos del nuevo cine de Fernando Solanas, pues en el mismo se construye un realismo fantástico que rompe con el realismo cinematográfico tradicional, tanto de esperanza y optimismo, como de oposición y resistencia. Por último, en todas estas películas se utilizan procedimientos narrativos procedentes de otras disciplinas artísticas. Es el caso del tango, como baile y como canción, pero también del cómic y del teatro. Unos elementos de la cultura popular que replican en la biografía de este director, a través de su formación y de su experiencia laboral, pero también mediante la presencia o

³⁴⁷ Según el propio director, la crítica francesa no entendió las contradicciones de la izquierda peronista. Asimismo, sostiene que el regreso a la democracia motivó el desinterés del público por la película en Argentina (Solanas, 1992: 59-60).

³⁴⁸ En 1992 lideró el Frente Sur, un conglomerado de partidos políticos que provenían del Peronismo y la izquierda nacional. Un año más tarde resultó elegido diputado nacional por el Frente Grande, para el periodo 1993-1997. Durante estos años presidió las comisiones de Cultura, Energía, Medio Ambiente y Comunicaciones (Solanas, 2009: 333-338).

alusiones en las cintas a sus “compañeros de viaje”, tanto previos a su exilio como coetáneos a este. Es el caso de Héctor Germán Oesterheld, Astor Piazzola o Eduardo “Tato” Pavlovsky, representantes de disciplinas que configuran la identidad argentina, tanto en sus formas populares como de resistencia, y que funcionan como elementos para promover la identificación (Piedras, 2011: 655-657).

La tercera etapa se produce con la crisis de 2001 y se caracteriza por el regreso de Fernando Solanas a la vida política, a través de la fusión de Proyecto Sur³⁴⁹, su iniciativa política, y sus documentales *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005), *Argentina latente* (2007), *La próxima estación* (2008), *Tierra sublevada I: Oro impuro* (2009), *Tierra sublevada II: Oro negro* (2011) y *La guerra del fracking* (2013). Estas cintas se configuran como mecanismos depositarios y ejes de las problemáticas sobre los que actúa su plataforma política. En este sentido, si bien son películas que se estrenaron comercialmente, se han difundido sobre todo en proyecciones alternativas en diversos espacios, especialmente universidades, que funcionan como “foros para educar a una nueva generación” (Lehman, 2007: 36). Una decisión que ha convertido a las películas de su última etapa en una de sus herramientas de comunicación política más importantes. Este regreso a la realización documental de Fernando Solanas se caracteriza por el carácter híbrido de su modelo de representación, a caballo entre los rasgos de los trabajos que configuran sus dos etapas anteriores. En este sentido, el montaje vuelve a ejercer como elemento vertebrador del discurso, aunque la puesta en escena no se abandona y es utilizada para mostrar el lado oculto de la política. Del mismo modo, esta propuesta formal se distingue por el uso de elementos que impactan sobre el espectador. Asimismo, la abundancia de metáforas y símbolos en tales narraciones confirma la presencia de una estetización de la política, reproduciendo una dicotomía entre los personajes que se extienden más allá de sus individualidades y se proyectan en el conjunto de las clases a las que pertenecen.

2. LOS TEXTOS

Memoria del saqueo (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007) son los primeros trabajos que supusieron el regreso de Fernando Solanas al

³⁴⁹ Aunque en sus orígenes no tenía vocación electoral, en las elecciones de 2007 Fernando Solanas se presentó al cargo de Presidente de la Nación. Dos años más tarde resultó elegido diputado nacional para el periodo 2009-2013, durante el cual presidió la Comisión de Energía y Combustibles. Tras su alianza con partidos de izquierda colideró el Frente Amplio UNEN, resultando senador para el periodo 2013-2019 en las elecciones de 2012. Hasta 2015 ejerció como presidente de la Comisión de Ambiente y Desarrollo Sustentable.

documental político y en los que se basó para hacer un retrato de la Argentina contemporánea tras el estallido popular de diciembre de 2001³⁵⁰. Estos tres documentales encadenan entre sí sus argumentos, pues en el primer caso se analizan las causas de la crisis, en el segundo se realiza un homenaje a los depositarios de las consecuencias del modelo neoliberal y en el último se realiza un recorrido por las potencialidades y la capacidad de recuperación del país. Una diversidad que no impide que reproduzcan una misma versión sobre el mundo histórico que recrean.

A ella se llega tras compartir aspectos temáticos, estructurales y formales. En el primer caso, se reconoce que la crisis de 2001 fue efecto de la deuda externa promovida por el neoliberalismo, aunque las tres narraciones hacen hincapié en la responsabilidad de las privatizaciones realizadas durante la década de los años 90, que son proyectadas como una de las principales herramientas del modelo económico del menemismo. A su vez, estas ventas funcionan como mecanismo disparador de los distintos movimientos sociales que nacieron en dicho periodo, pues se hacen extensibles las historias individuales que se tratan a la realidad de tales experiencias colectivas en su conjunto. Por otra parte, el desprendimiento de los recursos naturales y de las principales empresas de servicios del país sirve para exponer las posibilidades de reconstrucción con las que cuenta Argentina, especialmente desde el punto de vista industrial. Para ser alcanzado, se defiende que este objetivo pasa por la acción del pueblo, cuya determinación traerá consigo la autonomía argentina y la integración latinoamericana. Esta oposición al neoliberalismo y a las privatizaciones que se vierte en los tres documentales coincide con el programa político difundido por Fernando Solanas desde su experiencia en Frente Sur³⁵¹. Asimismo, su propuesta de recuperación marca la agenda de Proyecto Sur³⁵². Unas presencias que constatan la instrumentalización que se ejerce sobre tales narraciones, cuya voluntad es persuadir al espectador.

En lo que respecta a la dimensión estructural de los documentales, los tres reproducen formatos literarios, pues en dos de ellos (*Memoria del saqueo* y *Argentina latente*) se repiten las fórmulas propias del film-ensayo, a través de la formulación de una hipótesis y de la exposición de argumentos para intentar dar respuesta a la misma.

³⁵⁰ Dentro de este fresco del autor también se incluyen los documentales *La próxima estación*, *Tierra sublevada I: Oro impuro* y *Tierra sublevada II: Oro negro*. En este trabajo de investigación se han descartado por caer en reiteraciones en torno a su modelo de representación.

³⁵¹ El mismo se cimentaba en el rechazo al neoliberalismo, la investigación de la deuda externa, el cese de las privatizaciones y la redefinición del rol del Estado (Solanas, 2009: 82-83).

³⁵² Este buscaba acabar con el desempleo y la pobreza del país a partir de la recuperación de los recursos petroleros y naturales, fomentando el desarrollo de las capacidades industriales y científico-técnicas, en el marco de una integración continental autónoma (Solanas, 2009: 206).

Este formato retoma la organización interna presente en los documentales militantes del Grupo Cine Liberación, comenzando por *La hora de los hornos*. Por su parte, en *La dignidad de los nadies* se lleva a cabo una sucesión de historias de vida, relatos independientes entre sí pero hilvanados temática y cronológicamente, como si de cuentos se tratara, a través de la subjetividad de los protagonistas. Asimismo, los tres documentales se dividen a nivel interno por “capítulos” e incluso por “párrafos”, a través de carteles e intertítulos que se suceden numéricamente. Una clasificación que está presente en todos sus films, ficciones incluidas.

Los documentales analizados a continuación también coinciden en lo relativo a la voz narrativa y punto de vista que utilizan. En el primer caso, el narrador es el director del documental, que puede tomar la forma de narrador heterodiegético cuya función es la de determinar el mundo histórico del que se hace referencia e informar al espectador sobre los personajes que protagonizan la narración, o bien puede ejercer como narrador-personaje, estrategia que utiliza para reforzar sus argumentaciones y para inscribirse en la realidad histórica representada, la cual dota al documental de un mayor componente de su propia subjetividad. En el segundo caso, la focalización de las tres narraciones se lleva a cabo a través de la difusión del punto de vista de los depositarios de las consecuencias del neoliberalismo en Argentina, aunque son registrados por el propio Solanas. A nivel actancial, los documentales establecen una dicotomía entre los responsables y las víctimas de la crisis, dando voz a los últimos, que son contruidos de manera épica a través de estrategias heredadas del cine soviético, y silenciando a los primeros, cuyas acciones son determinadas a través de la enunciación, con críticas del narrador-personaje y mediante el uso del material de archivo.

En paralelo, las tres cintas se distinguen por desarrollarse en dos tipos de localizaciones principales y por seguir varios órdenes temporales. Es lo relativo a los espacios que aparecen en el documental, la dicotomía de los mismos se entiende por el tratamiento que se da a los personajes, pues la puesta en escena funciona como personificación de sus acciones y las acusaciones que se vierten sobre ellos. Es por ello que en las cintas son reflejadas, por un lado, ubicaciones del centro económico y político del país y, por otro, los lugares más acuciados por la crisis y los emplazamientos en los que mayores resistencias marcaron las oposiciones a la continuidad del modelo neoliberal. Por su parte, el orden temporal que utilizan los documentales es diferente, ya que las causas son analizadas cronológicamente a través de un gran *racconto*; los testimonios se reproducen en el momento presente a la

elaboración del documental y las capacidades de Argentina para la recuperación se despliegan utilizando diversos *flashbacks* a través del material de archivo, recursos con los que se refuerza la hipótesis de la capacidad de recuperación.

Los roles de narrador y testimonios determinan la propuesta formal utilizada en las narraciones. Esta se distingue por su carácter híbrido, pues no solo aparece un modo de representación documental. Sin embargo, los elementos dominantes pertenecen a la modalidad expositiva, en los casos de *Memoria del saqueo* y *Argentina latente*, y a la modalidad interactiva en lo relativo a *La dignidad de los nadies*. Así, en los trabajos determinados por la voz del narrador el mundo histórico representado es refrendando a través del resto de recursos narrativos utilizados, tanto testimonios como material de archivo en sus distintos formatos. Por su parte, el documental que sustenta su argumentación en los testimonios construye en estos la figura del “héroe” a través de las resistencias que protagonizan, conflictos que se resuelven en “victoria” y/o en continuación de las luchas populares realizadas por estos personajes. En paralelo, los tres documentales tienen como rasgo distintivo la configuración de la realidad histórica a la que hacen referencia a partir de recursos poéticos, herencia estilística de las anteriores películas de Fernando Solanas, fundamentalmente las pertenecientes a la segunda etapa. Así, las metáforas son frecuentes en *Memoria del saqueo*, una figura retórica que refuerza el relato del pasado representado y remarca las relaciones de oposición entre los roles de los personajes. Estos, en *La dignidad de los nadies*, son descritos poéticamente, estableciendo un relato documental a caballo entre la ficción y la realidad, lo que refuerza la visión subjetiva de los personajes. Ambas estrategias aparecen en *Argentina latente*, al igual que la música utilizada, que sirve de alegoría para subrayar el potencial de recuperación del país. Finalmente, también heredada de sus películas de la década de los años 80 y 90 es la tendencia que existe en estos documentales hacia la hibridación de géneros, que rompen las normas de la representación y establecen una relación entre realidad y ficción construidas en las narraciones. Esta decisión se percibe sobre todo a través de la figura de lo “grotético”, cuyo autor es el propio Solanas. Este concepto se caracteriza por mezclar elementos de lo grotesco y lo patético y su presencia es notoria en *Memoria del saqueo*.

2.1. *Memoria del saqueo*

¿Qué había pasado en la Argentina? ¿Cómo era posible que en una tierra tan rica se sufriera tanta hambre? Estas son las premisas que el documental utiliza para analizar, a

partir del estallido popular del 19 y 20 de diciembre, las causas de la crisis de 2001. Tales motivaciones son resumidas en el creciente endeudamiento exterior argentino, consecuencia de la aplicación en el país, desde 1976, del neoliberalismo. Una política, según la narración, aplicada por los sucesivos gobiernos nacionales, que respondían a las peticiones de los organismos internacionales. Así, se construye una relación de oposición entre los acusados como responsables de la crisis, que quedan aglutinados bajo el término “mafioocracia”, y que en el relato apela a la relación de connivencia entre el poder económico, político y judicial local encargado de ejecutar las órdenes del exterior; y sus víctimas, el “pueblo” argentino. Este binomio deriva en la proyección de los acontecimientos de finales de diciembre como una “victoria” de la sociedad y primer conato contra la dependencia exterior.

Para articular este argumento, el documental utiliza un total de 28 temas, aunque en la cinta la presencia de estos aparece polarizada. Así, el principal aspecto que se construye como causa de la crisis, la deuda externa, es uno de los que mayor número de alusiones recibe, al ser nombrado en 22 ocasiones (12% del total). Lo mismo sucede con las políticas neoliberales aplicadas en el país, consecuencia de las cuales se produce tal dependencia exterior. Es el caso de las privatizaciones de empresas públicas, que son aludidas un total de 27 veces (14% del total). Por el contrario, las numerosas consecuencias que se derivan de la situación de crisis aparecen fragmentadas y en solitario acaparan un menor número de menciones. Ejemplo de ello son los efectos del neoliberalismo sobre el tejido productivo argentino, con la desindustrialización como principal consecuencia, que aparece una vez en la narración (1%); las consecuencias en el ámbito laboral, como el desempleo o la precarización, que acumulan 8 y 1 menciones, respectivamente (4% y 1% del total), o la desnutrición y la pobreza, que son aludidas en 4 y 12 ocasiones (2% y 6% del total)³⁵³.

A nivel estructural, el documental está organizado a modo de ensayo y se presenta dividido en diez partes: 1) La deuda externa, 2) Crónica de una traición, 3) La degradación republicana, 4) El modelo económico, 5) Las privatizaciones, 6) El remate del petróleo, 7) Corporativismo y Mafioocracia, 8) Mafioocracia, 9) El genocidio social y

³⁵³ El resto de temas son: Traición políticos (21 menciones, 11%), corrupción (14 menciones, 7%), neoliberalismo (13 menciones, 7%), connivencia poder local y disidencias (8 menciones, 4%), estallido popular y corrupción (7 menciones, 4%), mafioocracia (6 menciones, 3,5%), reforma del Estado y convertibilidad (5 menciones, 3%), derechos humanos, desarrollo industrial previo y perfil de Alfonsín (4 menciones, 3%), neoliberalismo, perfil Menem y rol medios (3 menciones, 2%), represión, responsabilidad sociedad y perfil ahorristas (2 menciones, 1,5%) y rol organismos internacionales, saqueos, recesión y corralito (1 mención, 1%).

10) El principio del film. Cada una de ellas está segmentada a través de intertítulos que aparecen desde el fondo del plano e impactan sobre el espectador, simulando la estrategia utilizada en *La hora de los hornos* y repitiéndose en sus siguientes documentales. Este decálogo es antecedido por un prólogo en el que se resumen los acontecimientos que trajeron consigo el estallido del 19 y 20 de 2001, hito histórico que, a su vez, marca la dimensión temporal de la narración, que desarrolla un gran *racconto* a partir del cual se lleva a cabo una retrospectiva del neoliberalismo hasta situarse de nuevo en el momento presente a dicha revuelta social.

De esta argumentación se desprenden varias conclusiones. En primer lugar, que la crisis fue consecuencia de la deuda externa acumulada por el país. Esta problemática es proyectada como herencia del neoliberalismo aplicado desde la dictadura, modelo económico y político que promovió la dependencia exterior del país a través del vaciamiento de sus recursos por la vía de las privatizaciones. Como segunda conclusión destaca que los males endémicos puestos de manifiesto por la crisis fueron producto de la actuación de sus clases dirigentes, que son construidas como personificaciones de la corrupción y de la traición hacia los votantes. Por el contrario, las clases populares son proyectadas como las únicas depositarias de valores, como la resistencia a estas prácticas, y se las presenta como el único actor capaz de revertir la situación de crisis a pesar de ser la depositaria de las consecuencias del neoliberalismo.

Como se ha visto, la representación de los actores que constituyen el mundo histórico representado es planteada en términos binomiales y de oposición, de modo que los personajes son contruidos y actúan siguiendo el esquema responsables-víctimas de la crisis. El primero de los grupos está integrado por los miembros de lo que Fernando Solanas denomina “mafioocracia”, concepto que apela al funcionamiento político y económico durante el menemismo y que componen el poder ejecutivo, legislativo, judicial y sindical argentinos, así como las corporaciones económicas y los organismos internacionales. En relación al poder político argentino, se denuncian las prácticas llevadas a cabo por la totalidad de los representantes del poder ejecutivo desde la última dictadura. De estos se critica su pérdida de identidad política y la transformación experimentada en dicho periodo, ya que traicionaron a la ciudadanía para lograr sus propios intereses a través de la corrupción. Este comportamiento se extrapola a la representación del poder económico, que es mostrado como beneficiario del travestismo político. De ahí que sea acusado de sufragar las campañas electorales para que estos llegaran a las instituciones, así como de promover la compra de diputados, entre otros

fraudes. A su vez, se denuncia la actitud mostrada por el poder sindical, del que se advierte su comportamiento cómplice con la clase política en lo relativo a la gestión de las privatizaciones y del aumento del desempleo que estas operaciones generaron. Del mismo modo, el poder judicial también es representado como integrante de la “mafiaocracia”, pues se critica que no controlase tal corrupción y sobreseyese la totalidad de las causas.

Sin embargo, este grupo de actores es proyectado como mero ejecutor de las políticas dictaminadas por los organismos internacionales y principales potencias mundiales. De hecho, estas últimas son demonizadas por partida doble, ya que por un lado se las representa como las genuinas beneficiarias de la aplicación del neoliberalismo en Argentina, al resultar receptoras de los recursos de los que el país se desprendió y, por otro, se las acusa de ser las causantes de dicho vaciamiento, dada su responsabilidad en el aumento del endeudamiento externo argentino. Dentro de estos países es especialmente criticado el rol desempeñado por España y por las empresas de capital español como Telefónica y Repsol, adjudicatarias de los servicios de telecomunicaciones y de los recursos petrolíferos argentinos. De hecho, en este último caso se denuncia la prolongación de la concesión del yacimiento de hidrocarburos más importante de Argentina: Loma Negra (Río Negro).

En el lado opuesto se sitúan las víctimas de la crisis. Este grupo se sintetiza bajo el concepto de “pueblo” argentino, término que alude a la sociedad civil en su conjunto pero que subraya a los estratos sociales más vulnerables y a los segmentos de población más excluidos por la crisis. Así, se pone el foco en la pobreza derivada de las medidas aplicadas durante dichas décadas y del imparable endeudamiento del país. Una pobreza que es ubicada en el conurbano bonaerense, a través de una villa en La Matanza; y en la provincia de Tucumán, espacio que se erige como símbolo de la crisis³⁵⁴. A su vez, se subrayan los efectos de la crisis en el ámbito laboral y, en concreto, se personifica a sus depositarios en la figura de los trabajadores desocupados, cuyos conflictos son representados mediante resoluciones victoriosas. Prueba de ello es la presentación que se lleva a cabo del movimiento piquetero a través del primer corte de ruta de Cutral Co (Neuquén), en 1996, que se saldó positivamente del lado de los trabajadores desocupados. Estas experiencias de resistencia no quedan asociadas únicamente a la

³⁵⁴ Esta ubicación es determinante en *Deuda, quien le debe a quien* (Jorge Lanata, 2004), pero también forma parte del paisaje que el tándem Solanas-Getino recorrió en los primeros años 60, que queda registrado en *La hora de los hornos* (1968).

clase trabajadora afectada por la crisis, pues también son proyectadas a través de una minoría política opuesta a la gestión menemista, como es el caso de los diputados justicialistas, el denominado “Grupo de los 8”, que denunciaron las prácticas corruptas que se llevaron a cabo para las privatizaciones; o mediante el relato de la experiencia del propio Fernando Solanas, que fue víctima de un atentado tras denunciar la venta de YPF, entre otras protestas, como la de los ahorristas atrapados por el corralito.

Sin abandonar a este personaje, resulta llamativo el planteamiento que la narración hace a propósito del rol desempeñado por la sociedad argentina durante el último cuarto del siglo XX. Presentado como víctima inocente de las medidas desarrolladas por los distintos poderes dirigentes, el “pueblo” es eximido de toda responsabilidad de la crisis. Una figura colectiva que es caracterizada en el relato a partir de su carencia de autonomía, ya que la elección de los representantes es planteada como el resultado de un pacto entre la clase política del que la ciudadanía no formaba parte. Ello es especialmente perceptible en el caso de la reelección de Carlos Menem en 1995, que es planteada como producto del acuerdo entre justicialistas y radicales y donde los votantes son mostrados como meros instrumentos para que estos lograsen alcanzar sus propósitos. Sin embargo, la narración entra en contradicción a la hora de proyectar la revelación de este actor, pues a pesar de ser concebido como una masa moldeable y carente de crítica, se defiende que fue capaz de rebelarse, por lo que la protesta social que puso en jaque al neoliberalismo es definida como una épica comparable a la de otros hitos históricos, también protagonizados por las clases populares: el 17 de octubre y el Cordobazo. Este diálogo con otros acontecimientos concibe al “pueblo” argentino como el único garante de la recuperación del país.

Esta relación binomial que se desprende de los personajes es repetida en las imágenes que el documental utiliza para construir el espacio narrativo, ya que esta unidad de análisis aparece polarizada entre los lugares que se asocian a los responsables de la crisis y los vinculados a las víctimas. De hecho, a pesar de que son 23 las localizaciones totales que proyecta la cinta, solo seis de ellas son suficientes para acaparar más de la mitad (51%) de las apariciones que la cámara registra. Estas son el Congreso de los Diputados, la *city* porteña, la Casa Rosada, el Banco de la Nación, el Palacio de Justicia y el Ministerio de Economía. Unos lugares que se vinculan inexorablemente a las instituciones que aplicaron el neoliberalismo en Argentina y que personifican a los responsables de la crisis. Por el contrario, el grueso de las restantes localizaciones hacen referencia a las consecuencias de la crisis, un espacio diverso que

aparece dividido entre los lugares físicos en los que más afectaron las medidas neoliberales y la ubicación de las personas sobre las que recayeron tales decisiones.

Esta fragmentación espacial explica el punto de vista que se desprende de la narración, pues si bien la abultada presencia de lugares que apelan a los responsables de la crisis funciona de manera metafórica, sustituyendo y silenciando a estos personajes, el modo narrativo utilizado por el documental opta por dar voz a las víctimas de la crisis. Una decisión que explica que los espacios que representan a este personaje colectivo sean más numerosos pero posean un menor peso y funciones en la narración. Igualmente, la perspectiva que utiliza el documental no coincide con su voz narrativa, pues esta función recae en el realizador de la película. En este sentido, el narrador ejerce como relator y, en paralelo, como personaje del documental. Una auto-referencialidad que se construye a través del material de archivo, que inscribe al director en la realidad histórica representada y lo concibe como un integrante más de la sociedad víctima de la crisis y afectada por el neoliberalismo; pero también mediante sus propias alusiones, que ubican su figura en el pasado argentino del que da cuenta y, finalmente, apareciendo en la imagen mientras ejerce de entrevistador.

La actitud mostrada por el director del documental introduce como novedad dentro de la producción documental de Fernando Solanas elementos de la modalidad de representación subjetiva. Esta se observa a través de la propia referencialidad que lleva a cabo el director como personaje inscrito dentro del mundo que narra, tanto mediante las imágenes, donde se le observa cámara en mano registrando la revuelta popular del 20 de diciembre de 2001, como a través de su propia voz en *off*, narración en la que se muestra como un afectado más por el neoliberalismo, llegando a decir: “Al terminar esta memoria, quizás quede el sentimiento de que la realidad no puede cambiarse, o que los responsables del saqueo son los triunfadores y nosotros los derrotados” (1.41’.54”-1.42’.08”). Sin embargo, y continuando con sus trabajos de los años 60 y 70, la cinta está construida sobre todo a partir de la modalidad de representación documental expositiva, pues el posicionamiento del autor reproduce un mundo histórico cerrado en el que no se fomenta la duda o reflexión sobre lo que está relatando. En este caso concreto, además, las distintas estrategias en las que se organiza internamente la película reproducen una misma estructura y tienen en el montaje su principio vertebrador. Esta se basa, en primer lugar, en la narración de Solanas, a la que se yuxtapone la confirmación de los acontecimientos a través del material de archivo y de los testimonios. Es por ello que estas dos últimas estrategias funcionan como

mecanismos subordinados a las explicaciones del narrador, sirviendo como meros dispositivos de ilustración y de confirmación de las tesis que desarrolla el responsable del documental.

En este sentido, la mayoría de los testimonios (13, 46%) que se exponen se centran en representar a las víctimas del neoliberalismo, ya que estas acaparan el 47% de las intervenciones con diálogo de las entrevistas. Estos encuentros son protagonizados tanto por afectados directos de estas medidas (ahorristas que perdieron sus depósitos bancarios tras el corralito y el fin de la convertibilidad, desocupados de empresas estatales privatizadas, personas en situación de pobreza y afectados por la gestión de las privatizaciones en lo relativo al cuidado del medio ambiente) como por profesionales que funcionaron como contenedor social de los efectos de la crisis (médicos y maestros). El resto de los testimonios (15, 54%) se dividen en grupos de expertos que refuerzan las afirmaciones llevadas a cabo por el narrador-director y no cuestionan la realidad histórica que este ofrece. De hecho, la composición y pertenencia institucional de los entrevistados adelanta que sus declaraciones corroborarán las hipótesis formuladas por Solanas. Así, la versión en torno al endeudamiento externo argentino es explicada por Alfredo E. Calcagno, economista de la Cepal, institución clave en el desarrollo de la Teoría de la dependencia, y el desarrollo de las privatizaciones por Daniel Azpiazu, investigador crítico argentino en torno a estas operaciones. Este posicionamiento se hace extensible a la versión que se muestra del rol ejercido por el poder político argentino, pues a pesar de haber sido ejercido desde la restauración democrática por políticos procedentes del Partido Justicialista y de la Unión Cívica Radical, el documental lo testimonia entrevistando a Luis Brunati, Alberto Aramouni, Gustavo Gutiérrez y Elisa Carrió, que procedían del Peronismo disidente y de otras formaciones políticas minoritarias. Idéntica relación tiene lugar a la hora abordar el rol de la justicia y del poder sindical, pues los abogados y jueces que aparecen en el documental prorrogan los planteamientos que lleva a cabo el narrador. De ahí que los testimonios, a pesar de ser diversos y heterogéneos, cumplan una función secundaria caracterizada por confirmar las afirmaciones del narrador en torno a la realidad histórica que este plantea. Una estrategia que se hace extensible a la construcción binomial y opuesta entre responsables y víctimas de la crisis, así como al rol ejercido por la sociedad argentina durante los años en que se aplicó con mayor fuerza el neoliberalismo. De hecho, el único testimonio que se muestra crítico con el director es Antonio Cafiero, histórico peronista, ya que si bien en su entrevista culpa a

la clase política argentina de la crisis, hace extensible esta responsabilidad a la sociedad que permitió tal accionar. Unas declaraciones que son neutralizadas en el siguiente testimonio de un miembro de su propio partido, el mencionado Brunati, que inmediatamente yuxtapuesto justifica la actitud pasiva de la sociedad durante tal periodo por estar desprovista de los mecanismos necesarios para ejercer una resistencia.

La presencia de Cafiero en el documental, a su vez, facilita la comprensión sobre el procedimiento que el director utiliza para intervenir en el universo narrado. En concreto, Solanas no aparece en la diégesis hasta que se encuentra con este político, cuando ya ha transcurrido media hora de documental, ha planteado las hipótesis que va a seguir en la narración y suma varias entrevistas. Una aparición que solo vuelve a reproducirse en dos ocasiones más en la cinta, primero para argumentar con expertos sobre el devenir de YPF y más tarde para preocuparse por las consecuencias sociales y medioambientales de su privatización, para lo que entrevista a afectados por dicha operación. Estas intervenciones se llevan a cabo a modo de *road movie*, pues el propio realizador es el encargado de entrevistar a los testimonios mientras conduce o pasea por las zonas afectadas por la privatización. Un recurso que, incluso en la indumentaria que viste (chaqueta de cuero y gorra), hace inevitable la comparación con Michael Moore, que hizo popular la estrategia de auto-referencialidad en el documental. Pero del que, sin embargo, se distancia en los efectos que esta decisión genera en el relato, pues la presencia de Solanas en la pantalla funciona para jerarquizar los testimonios y subrayar sus preocupaciones y su posicionamiento a favor de las víctimas del neoliberalismo.

En lo que respecta al material de archivo utilizado, este se basa en imágenes de informativos de televisión y funciona, además de como dispositivo de refutación de los argumentos del narración, como estrategia de visualización de los responsables de la crisis. Esta representación se lleva a cabo, sobre todo, como contrapunto irónico a las afirmaciones que se vierten de los personajes, donde se subraya nuevamente la importancia del montaje. Esta incidencia se extiende al ritmo del documental, que funciona como elemento de crítica de estos actores, pues en los casos en que la realidad histórica representada es proyectada rápidamente, el documental da a entender la banalidad y superficialidad con la que actuaron sus protagonistas. Una situación que también tiene lugar a la hora de denunciar el rol de los medios de comunicación de masas y la mercantilización de la cultura, al igual que ya hiciera en *La nube*³⁵⁵. En

³⁵⁵ Esta película narra la crisis de un pequeño teatro como metáfora de los efectos del neoliberalismo en la producción cultural independiente. Así, la resistencia ejercida por sus responsables a la construcción de

paralelo, la crítica también está presente en la reproducción lenta de las imágenes de los políticos, las cuales son utilizadas a través de planos cortos a los que se suele aplicar un zoom, estrategias que buscan captar la atención del espectador y vincular el contenido de la argumentación del director a los protagonistas de tales imágenes.

De igual modo, el documental se vale de multitud de metáforas para proyectar el esquema binario y de oposición en el que se sustenta la realidad histórica representada. Estas figuras retóricas están presentes a través del montaje, puesta en escena, encuadre y angulación utilizados. De hecho, ya en los títulos de crédito y los dos primeros planos con los que da comienzo el documental se registran metáforas visuales, que establecen relaciones de causalidad y definen a los responsables y las víctimas de la crisis a través del montaje y de la angulación de la cámara. La primera de las imágenes es un plano contrapicado de un edificio de la *city* porteña. La segunda, un primer plano de ángulo picado del rostro de una niña pobre. La secuencia establece una asociación causal entre ambas representaciones, concluyendo que la segunda deriva de la primera. A su vez, la angulación utilizada para mostrar el edificio dota de poder a dicho espacio, que personifica a los responsables del neoliberalismo en el país. Una relación que se produce, con el efecto contrario, en el caso de la menor, pues al ser esta registrada con un plano picado es mostrada de manera empequeñecida, representando las consecuencias de la crisis y personificando a las víctimas de la misma.

Esta tendencia a la representación lírica está presente en los dos tipos de imágenes que se utilizan para construir a los responsables y las víctimas de la crisis, ya que en el primer caso la narración se vale de personificaciones a través de espacios que evocan el poder, con grandes planos e imágenes panorámicas que se registran mediante lentos *travellings*. Una decisión que opta por captar a través del encuadre la mayor cantidad de información posible. Y una apuesta ideológica³⁵⁶, al igual que sucede con el registro de las víctimas, que son capturadas a través de la cámara al hombro y de planos cortos, reproduciendo importantes dosis de emotividad que impactan sobre el receptor. A su vez, la propuesta formal de Fernando Solanas se vale de la reproducción de elementos de la cultura popular argentina, que funcionan como mecanismos de identificación con la audiencia. Ello es especialmente perceptible en la música que se

un centro comercial en este espacio muestra la oposición entre la industria cultural, en los términos enunciados por Theodor Adorno (“commodification of culture”) y la preservación de la autonomía del arte a las reglas del capitalismo (Page, 2001: 50).

³⁵⁶ La imagen resultante no es producto de una cuestión meramente óptica, como lo indica el realizador: “Es una cuestión de ideología. Yo necesito captar la realidad lo más grande posible, el individuo, el personaje, en su contexto” (Véase Paragagua, 1993: 47).

reproduce, tangos instrumentales y, al final de la narración, una melodía de rock argentino. Una decisión que reproduce la fusión entre ambas disciplinas que conforman la identidad de este país y donde la primera le pasa el testigo a la segunda, como sucedía en *Sur*³⁵⁷. Por último, destaca en el documental la presencia del elemento que Fernando Solanas denomina “grotético” y que configura una de sus estrategias de representación predilectas, por su contenido humorístico³⁵⁸. Este término, que fusiona lo grotesco y lo patético, continúa la representación que desde la ficción llevaba a cabo en *El viaje* y *La nube* para trasladar los efectos del neoliberalismo al relato documental³⁵⁹. En este caso, lo “grotético” aparece a través de la representación de los miembros de las corporaciones locales, cuyos rostros a través de los filtros que se aplican a la imagen simulan las pinturas grotescas de Goya; en el registro el rol de la justicia, que es representada a través de tinieblas y rodeada de aves de rapiña; y mediante la canción *Levantamano*, una ópera satírica en la que se critica el rol de la clase política a través de su letra, de autoría de Solanas, que reza mientras la imagen muestra imágenes del interior del Congreso de los Diputados y de los representantes de la ciudadanía: “Somos levantamano, consecuentes, comedidos. Votamos con ojos cerrados, lo que nos manda el partido (vis). Y al votante traicionamos, a pesar de los silbidos” (42’,20”-43’,10”).

2.2. *La dignidad de los nadies*

“Esto que empiezo a contarles son historias de los nadies. De mujeres y de hombres, como tantos argentinos, sin recursos y sin nombre. Son los que siempre sufrieron despojos y adversidad. Son el pueblo del aguante, que llevan como bandera su coraje y dignidad” (1’,34”-1’,58”). Así comienza el documental *La dignidad de los nadies*, que se distingue por llevar a cabo una sucesión de relatos de vida sobre los depositarios de los efectos del neoliberalismo en Argentina. Estas historias, a pesar de ser diversas, están construidas sobre unas características concretas, entre las que destacan sus finales

³⁵⁷ En el film se produce un abrazo entre Roberto “Polaco” Goyeneche y Fito Páez, gesto interpretado como puente para establecer una comunicación entre la generación del tango y la del rock que cada uno de ellos representan.

³⁵⁸ Al respecto, señala: “No hay arte sin convención ni metáforas, que invitan al espectador a jugar con el autor. En mi trabajo, el elemento del juego es frecuente. Los porteños utilizamos el sentido del humor para reírnos de los demás y de nosotros mismos. De no hacerlo, la emoción nos conduciría a la desesperación” (Véase Solanas, 1992: 89).

³⁵⁹ Su manifestación más evidente, en *El viaje*, es la alusión a Carlos Menem a través del personaje del presidente-anfibio Rana y a la OPA (Organización de los Países Arrodillados), lunfardismo que quiere decir tonto, que simbolizan al conjunto de América Latina y cuyos representantes políticos aparecen de rodillas ante la llegada del personaje que emula a George Bush padre. En el caso de *La nube*, el hecho de que personajes y vehículos caminen hacia atrás sugiere el atraso que ha llevado al país el modelo neoliberal.

con la consecución de objetivo perseguido por los protagonistas a partir de las luchas que experimentan así como de los conflictos en los que se ven inmersos. Una narración en la que el referente histórico de la post-crisis de 2001 queda subordinado a la puesta en foco del punto de vista subjetivo de las víctimas de tal marco de referencia.

Esta dualidad entre las voces de los protagonistas y el mundo histórico del que forman parte queda constatada en los temas que aborda el documental. Estos son un total de 19, aunque la gran parte de las menciones que reciben están dirigidas a describir el perfil de los personajes (36 menciones, 23% del total), las resistencias que llevan a cabo (44 menciones, 28%) y las relaciones de solidaridad que se establecen entre ellos (24 menciones, 15%). En el lado opuesto se ubican los temas que describen el marco de referencia en el que los personajes se sitúan, siendo la enumeración de las medidas llevadas a cabo por el Gobierno de Eduardo Duhalde (2002-2003) las que más alusiones acaparan (4 menciones, 3%). El resto de temáticas que aparecen en la narración están dirigidas a describir los problemas de la Argentina neoliberal, que los personajes han de enfrentar. La ausencia del Estado y su accionar mediante la represión es, en este sentido, el que mayor presencia acapara (9 menciones, 6%). Le siguen la desocupación (7 menciones, 4%), la sanidad (6 menciones, 4%), la pobreza y las malas condiciones de vida de las villas miseria (5 menciones, 3%), así como las mafias y corrupción policial a la que están expuestas (4 menciones, 3%), signos de la falta del rol estatal³⁶⁰.

De casi dos horas de duración, ubicado temporalmente entre los años 2002 y 2005 y espacialmente a lo largo y ancho de la geografía nacional, el documental presenta una estructura narrativa constituida por 11 relatos individuales que, si de un libro se tratara, podrían leerse por separado sin perder su sentido. Estos son: Martín, el escritor motoquero; Toba, el maestro; Piquete y cacerola; El comedor pobre; Antonia, Rufino y Chipi; Vivir con nada; Margarita y Colínche; Campamento piquetero; Carola y Silvia; El hospital público; Luci; El llamamiento; Recordando a Darío; Gustavo, Zulema y las mafias y Fábricas recuperadas. El símil literario también está presente en la estrategia que se utiliza para enlazarlos, el encabalgamiento, recurso poético que en estos casos es materializado a través de la temática principal que las distintas narraciones abordan, así como por el contexto histórico del que forman parte. En el plano formal, al igual que el resto de sus films, cada relato se encuentra separado por

³⁶⁰ Los temas con menor presencia son: Estallido popular, rol del Estado y Educación (2 menciones, 1%), así como toma de tierras, crisis de representatividad, crisis del PJ, perfil de Duhalde, política de Duhalde, política de Kirchner y situación del comercio (1 mención, 1%).

carteles. Estas historias, si bien no se caracterizan por el grado de representatividad de sus protagonistas, sí lo hacen por su diversidad, pues en ellas pueden encontrarse desde personajes integrantes de la generación de jóvenes que con el estallido popular de diciembre de 2001 irrumpieron en política a experimentados militantes barriales; pequeños comerciales y trabajadores del sector público; cartoneros y organizaciones de resistencia como piqueteros o fábricas recuperadas, la lucha de las mujeres agropecuarias pampeanas contra el embargo de sus tierras, denunciantes de la corrupción policial y víctimas del “gatillo fácil”.

De estos retratos de las víctimas del neoliberalismo se desprenden varios rasgos. El primero de ellos es que las clases populares son construidas como las únicas poseedoras de valores frente a la corrupción y la traición desplegada por las clases dirigentes. Asimismo, y por lo general, se trata de relatos de vida cuyos protagonistas carecen de responsabilidad sobre su situación y que resisten a la adversidad a través de distintas formas de organización. Del mismo modo, los conflictos que experimentan los testimonios se distinguen por ser resueltos con éxito por los protagonistas del documental. Esta característica es especialmente perceptible en el epílogo de la narración, en el que a modo de “qué pasó con” se resume el devenir de los protagonistas tres años después de haber mantenido un encuentro con el realizador del documental y en el que se constata la continuidad de las resistencias y los resultados obtenidos por las mismas. En paralelo, la narración se encarga de subrayar los aspectos positivos de estas experiencias, tales como su carácter horizontal, participativo e igualitario, situación que no se reproduce a la hora de analizar sus límites, que son silenciados. En este sentido, es relevante el hincapié que se hace en las relaciones de solidaridad que se generan entre los distintos protagonistas del documental, que se exponen como resultado de la ausencia del Estado en estos ámbitos sociales. De hecho, la presencia de este en espacios como las “villas miseria”, que habitan una buena parte de los protagonistas, únicamente se produce a través de fórmulas como la corrupción o el “gatillo fácil”. A su vez, los relatos que se proyectan son concebidos como representaciones de fenómenos colectivos a partir de historias personales. Una proyección de los acontecimientos históricos que envolvieron la crisis desde el punto de vista subjetivo de los personajes. Este rasgo se advierte en la familia de cartoneros de la que el documental se hace eco, pero también en los responsables de la olla popular que se representa o en el tratamiento de las luchas de los trabajadores de la sanidad pública que se proyectan. Estos personajes, incluso, son contruidos como “héroes” cotidianos cuyos valores son

transmitidos entre generaciones. Una relación que se reproduce entre el joven víctima de la represión del 19 y 20 de diciembre cuya historia abre el documental y su “salvador”, que lo rescató inconsciente en la calle y lo llevó a un hospital. Este personaje, un militante de la generación de los años 70, trabajador social y que vivía en un asentamiento donde realizaba trabajo barrial, es interrelacionado con el joven que entra en política a raíz del estallido. Una relación entre maestro y discípulo vista en otros documentales, como *Bonanza, en vías de extinción* y *Vida en Falcon*, y que en este caso funciona para transmitir los valores del primero hacia el segundo. Estos valores, asimismo, son continuados en el cierre del documental, a través de la generación de jóvenes de la que se dice que se suman al trabajo solidario que llevan a cabo los trabajadores del hospital público cuya historia es analizada.

Estos personajes se configuran como protagonistas del documental también a nivel cuantitativo, pues las 60 entrevistas que a ellos se les realizan suponen el 73% del total de sujetos con diálogo que aparecen en la cinta. Lo mismo sucede con sus apariciones, pues las 116 intervenciones que suman suponen el 71% del total de apariciones de sujetos con diálogo en el film. Los 22 personajes y 34 apariciones restantes se representan a través del material de archivo televisivo y, aunque en estas imágenes también aparecen algunos de los actores protagonistas, el recurso funciona sobre todo como mecanismo de proyección del poder estatal, ya sea por medio de políticos, policía o jueces. El análisis del año de gobierno de Eduardo Duhalde y los primeros pasos de la gestión de Néstor Kirchner acaparan el uso de estas imágenes, a través de las cuales el narrador ofrece su versión cerrada y sin aristas, al igual que en *Memoria del saqueo*, del mundo histórico que se muestra al espectador. En este sentido, aunque no se les da voz y se vierte una crítica sobre ambos políticos peronistas, basada sobre todo en el doble discurso seguido por estos, la incoherencia y contradicción de sus políticas y su plegamiento a los dictámenes internacionales; el tono utilizado por el narrador no es tan violento como el utilizado en su anterior documental, especialmente a la hora de retratar a Carlos Menem.

En este caso, si bien el director vuelve a ejercer de narrador en el documental, su presencia en la cinta es de carácter heterodiegético y ya no ejerce como personaje. Por el contrario, sus funciones se limitan, por un lado, a informar sobre el marco histórico de referencia en el que tienen lugar las historias de vida que componen la cinta y, por otro, a presentar a sus personajes. Una pérdida de protagonismo de Fernando Solanas a favor de los testimonios cuya construcción, sin embargo, no realiza utilizando recursos

informativos. Por el contrario, en este documental la enunciación opta por introducir a los sujetos a través de expresiones poéticas, herederas de sus ficciones. Ejemplo de ello es “Martín, el motoquero”, relato que hace alusión a un joven aficionado a la literatura y la escritura, que en la protesta social del 20 de diciembre de 2001 resultó herido de gravedad y al que Solanas presenta de la siguiente forma: “Entre sueños y viajes que atraviesan la ciudad, va Martín el motoquero descifrando los mensajes de su rara identidad. La suya es una vida con suerte. Anda esquivando la muerte del asfalto del destino. Y entre todas sus misiones va inventando su camino, que se trama con ficciones” (7’,55”-8’,20”). Asimismo, y como ocurría en la representación de la clase política, el tono utilizado por el narrador es mucho más cercano y cálido, alejado de la denuncia y mostrando una clara empatía hacia los personajes que sintetiza.

La subordinación de la figura del narrador a los testimonios convierte al documental en un trabajo construido, principalmente, a través de la modalidad de representación interactiva. Sin embargo, la cinta presenta un carácter híbrido, al estar compuesta por elementos propios de otros estilos documentales cuya mezcolanza genera una narración final a caballo entre la realidad y la ficción. Esta decisión de la enunciación se caracteriza, sobre todo, por la construcción subjetiva de los testimonios. Así, las entrevistas que se suceden a lo largo del documental reproducen el binomio espacio-sujeto, vinculando al personaje con el lugar en el que lleva a cabo las declaraciones, que suele ser su espacio vital (por lo general viviendas precarias ubicadas en villas miseria), lugar de trabajo (pasillos de hospital, centro educativo, pequeño comercio, fábrica ocupada) o emplazamientos asociados a su identidad política (campamento piquetero). Unas declaraciones que forman parte de conversaciones dinámicas, en las que la cámara se mueve y acompaña al sujeto entrevistado, registrando sus palabras, bien mientras realiza otras actividades bien cámara al hombro del operador. Este recurso aleja a la cinta del tratamiento formal interactivo tradicional, pues rompe la neutralidad de las imágenes estáticas propias del documental testimonial televisivo, con fondo negro y resaltando la figura del entrevistado. Por el contrario, en este trabajo se ensalza el plano corto y se hace uso de las nuevas tecnologías propias de las cámaras ligeras, al abandonar el realizador su función de personaje y ejercer de camarógrafo al tiempo que interroga a los entrevistados, extendiendo cada caso particular al marco de referencia de crisis general en el que se ubican. En paralelo, la construcción subjetiva de los testimonios se refuerza a través de la música que se aplica, que ejerce distintas funciones dependiendo de la historia de vida que se narre. Así, la

representación de la ausencia que supone el relato de la experiencia del asesinato de Darío Santillán, si bien se lleva a cabo a través de la voz de sus compañeros de militancia en el movimiento de desocupados al que pertenecía, el documental pone el foco en su noviazgo con una joven, de nombre Claudia, a la que su narración le es agregada la melodía instrumental de tango *El día que me quieras*, género de la cultura popular y de la identidad argentina que promueve la empatía. Por su parte, la banda sonora utilizada en este trabajo cambia de registro a la hora de proyectar experiencias relacionadas con las respuestas al neoliberalismo, que son construidas a través de ritmos dinámicos que vinculan a sus responsables con la persistencia y la continuidad y que son utilizados como mecanismos de apertura y cierre del documental.

Esta dualidad de la música utilizada también está presente en las melodías que acompañan al material de archivo a la hora de dar forma al universo histórico representado y a sus protagonistas políticos, estableciendo conclusiones distintas a las que llega el narrador. Así, si bien el realizador muestra como negativas la gestión política de Duhalde y Kirchner, enumerando sus principales límites y mostrándose crítico con ambos, la música que utiliza para construir a los personajes establece diferencias entre ellos, pues construye al primero como prolongación del neoliberalismo en Argentina y al segundo como símbolo de la recuperación económica. Ello se debe a que la melodía superpuesta a la descripción del perfil de Duhalde es la versión instrumental de la canción *Levantamano*s. Por el contrario, a la proyección de Kirchner se superpone una melodía de jazz dinámica y alegre, definiéndolo como sinónimo de esperanza. En paralelo, la presencia del material de archivo en este documental constata la elaboración a través de recursos procedentes de distintos estilos de representación, aunque aparece subordinada a ellas. Esta situación se confirma tanto a través de la presencia de este recurso, minoritaria en comparación con el uso que se hace de los testimonios, como en las funciones que cumplen tales imágenes. Así, el material de archivo funciona como mecanismo de información del contexto histórico del que se da cuenta y como elemento de ilustración de las argumentaciones del narrador, a través de cuyo uso son confirmadas.

Del mismo modo, del montaje de las imágenes de archivo televisivo se desprende la presencia de algunas metáforas, las cuales reafirman el punto de vista del director. Ejemplo de la función que ejerce esta figura retórica es el plano contrapicado y giro de la cámara sobre su propio eje a una calle de la *city* porteña, que registran varias entidades financieras y el Ministerio de Economía argentino, que asocian a ambas

entidades y confirman las palabras de Solanas, en las que critica la continuación del neoliberalismo en Argentina con el gobierno de Duhalde y la subordinación del país a los dictámenes internacionales. Unos roles que constatan la representación del universo histórico cerrada e incuestionada que proporciona el estilo expositivo al que pertenecen las imágenes, que queda supeditada a las argumentaciones y construcciones subjetivas que se desprenden de la experiencia de los testimonios.

2.3. *Argentina latente*

Tras formular su tesis sobre las causas de la crisis y desarrollar su homenaje a los depositarios de las consecuencias del modelo neoliberal, este documental desarrolla la propuesta de reconstrucción del país de Solanas. En él se retoma la idea final de *Memoria del saqueo* y se apuesta por la recuperación argentina, para lo que se lleva a cabo una enumeración de los recursos y capacidades con los que cuenta el país para alcanzar este propósito, argumentación reforzada con el recorrido por los resultados históricos obtenidos por tales potencialidades. En este sentido, se vuelve a reproducir la dicotomía presente en sus anteriores trabajos entre el “pueblo”, concebido como único agente garante de la consecución de los objetivos propuestos y construido bajo la perspectiva de la resistencia y militancia políticas, al que se exonera de responsabilidad en la situación que atraviesa el país y cuya lucha es mostrada como sinónimo de éxito en un contexto de adversidad; y el rol estatal a partir de la implantación del neoliberal que fomentó la dependencia exterior argentina. Como novedad, y aunque su proyecto político está presente en los anteriores documentales, en *Argentina latente* los principios del programa político de Solanas se defienden de manera explícita.

De este modo, la posibilidad de recuperación, los distintos recursos con los que Argentina puede hacer frente a la reconstrucción y a los problemas derivados del neoliberalismo, así como la dualidad de los actores a través de los cuales se puede llevar a cabo este objetivo, están presentes en los temas que aborda el documental. Estos son un total de 19 y cuentan con una presencia homogénea en la narración, pues en la mayoría de los casos cada eje temático supone entre el 6% y el 8% de las alusiones totales registradas. Ejemplo de ello es la mala situación de la educación pública (13 menciones, 8%) y la escasa inversión llevada a cabo en investigación (11 menciones, 7%), el éxito presente de los proyectos de titularidad estatal o la extranjerización de los recursos humanos y naturales experimentada durante el neoliberalismo (10 menciones cada tema, 6%). Asimismo, la argumentación se desarrolla a partir de dos temas que

sobresalen del resto: la confirmación de la recuperación posible del país (16 menciones, 10%) y el relato histórico y nostálgico de los resultados de éxito obtenidos en distintas áreas del conocimiento y de la economía argentinos promovidas por el Estado en otras etapas del pasado (21 menciones, 13%)³⁶¹.

La estructura del documental adquiere el formato de film-ensayo, dividido internamente por carteles. En él, el realizador se pregunta sobre las capacidades con las que cuenta Argentina para llevar a cabo su reconstrucción y ayudar al fomento de la integración latinoamericana, interrogante al que se contesta a lo largo de la narración, argumentando a partir de 17 categorías relacionadas con la economía del país³⁶², que aparecen encadenadas siguiendo tres secuencias. La primera de ellas se basa en la afirmación del potencial que existe en Argentina, a través de recursos naturales y humanos. Estas capacidades son analizadas desde el punto de vista histórico y hacen hincapié en el liderazgo argentino y los resultados de éxito de los emprendimientos nacionales llevados a cabo en otras épocas del pasado, sobre todo en la primera mitad del siglo XX y, en concreto, durante el primer Peronismo (1946-55). Ejemplo de ello es la Fábrica Nacional de Aviones de Córdoba, creada en 1927 pero de la que se dice que sus mayores resultados se produjeron a finales de la década de los años 40, cuya tecnología resultante es comparada con la realizada en países del primer mundo como Francia. Un relato nostálgico que hace fallar la argumentación, pues supone la representación de un mundo histórico cuyo funcionamiento no se puede aplicar a la realidad del momento presente de la enunciación. Asimismo, también son expuestos los méritos actuales y el éxito de la investigación y tecnologías argentinos en los ámbitos de la energía atómica y el desarrollo de satélites. Unas experiencias positivas que funcionan como catalizador para configurar la segunda de las secuencias a través de las cuales se encadenan las partes y que consiste en la defensa de la intervención estatal en el desarrollo interno del país. De este modo, se rescata la denuncia de la gestión privada de los recursos argentinos durante el neoliberalismo, decisión que es aprovechada para

³⁶¹ El resto de los temas que se abordan en el documental son: Recursos naturales (15 menciones, 9%), fábricas recuperadas (12 menciones, 7%), capacidad humana para la recuperación (9 menciones, 6%), perfil de los resistentes, profesionales expulsados y pobreza (7 menciones, 4%), neoliberalismo (6 menciones, 4%), privatizaciones y desempleo (4 menciones, 2%) y política de Kirchner e integración latinoamericana (2 menciones, 1%).

³⁶² Los mismos son: Astilleros Río Santiago; Industria aeronáutica; Aeroespacial y cohetaría; Industria automotriz; Multinacionales y robotización; Recuperación industrial; Universidad y educación; Abandono de la escuela pública; Recursos minerales y petrolíferos, Investigación científica, Éxodo de profesionales; INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial) frente a la invención desprotegida; CONAE (Comisión Nacional de Actividades Espaciales) y desarrollo nuclear; Centro Atómico Bariloche; INVAP (Investigación Aplicada) y desarrollos tecnológicos; y Estación Terrena Córdoba.

criticar la intromisión extranjera y la pérdida de autonomía. Como ejemplo, se acude a la venta de los yacimientos petrolíferos, como ya sucedía en *Memoria del saqueo*, pero también se apunta a la pérdida de mano de obra que conlleva la robotización de la industria automovilística. Un adelgazamiento del tejido industrial argentino que eclosionó en 2001 y cuya recuperación es asociada con el surgimiento de resistencias al modelo neoliberal, como la experiencia de fábricas recuperadas. Una hipótesis que vuelve a registrar fallas, pues se vincula la incipiente recuperación al resurgimiento de la industria nacional liderada por los movimientos autogestionarios, experiencia liderada por los trabajadores que si bien resultó novedosa y significativa desde el punto de vista de su funcionamiento, generó unos balances económicos con escasa incidencia en la mejora del PIB argentino, al contrario que lo que sucedió con la actividad agroexportadora, verdadero motor del cambio de signo de la economía argentina, cuyo crecimiento fue consecuencia del aumento de la demanda externa, sobre todo de China, y resultó además beneficiado por el ciclo expansivo y favorable al consumo. En esta línea, la tercera de las secuencias se encarga de configurar al pueblo como única figura capaz de materializar la recuperación. Un actor al que se exime de responsabilidad en la generación de la crisis de 2001 y que, por el contrario, es construido a partir de un aura de épica, que despliega ante la adversidad que representaba el neoliberalismo. Esta actitud se muestra en la resistencia a la privatización de los astilleros, pero también en la defensa de la escuela pública o de las capacidades investigadoras.

Estos personajes aparecen distribuidos en el documental de manera grupal y equitativa, a excepción del ámbito de la investigación, que es el que mayor cantidad de sujetos y apariciones con diálogo de estos registra (14% y 17%). El resto de los grupos de testimonios concentran entre el 5% y el 9% de las apariciones con diálogo, a excepción de los representantes de los sectores relacionados con los hidrocarburos, cuya presencia en el documental es más baja (2%) y se entiende por la privatización de estos recursos, que ya fue analizada en *Memoria del saqueo*. Asimismo, en la mayoría de los casos se presenta un perfil intelectual superior al mostrado en los otros trabajos realizados, incluso a la hora de abordar las resistencias al neoliberalismo. Ejemplo de ello es el protagonista de los astilleros, ingeniero de profesión. Sin embargo, la configuración de estas oposiciones al modelo económico de los años 90 se lleva a cabo de manera subjetiva, a través de la muestra de la amistad entre compañeros, de la que se destaca la lealtad de los protagonistas durante la lucha, su carácter militante y su vinculación con la generación de los desaparecidos, asociando ambos periodos

históricos. Este comportamiento, de la misma manera, es construido bajo una unidad narrativa de “victoria”, tanto en el caso de este grupo de personajes como en el de las fábricas recuperadas o los representantes de las instituciones de investigación y conocimiento. De hecho, la versión del potencial existente para reconstruir el país es patente a través de los testimonios, entre los que destacan los científicos que continúan realizando su labor a pesar de no contar con apoyo estatal o de otras fuentes, de los investigadores que regresan al país o incluso desde el ámbito de la escuela pública que, pese a ser desmontada, sus profesionales ejercen como contenedores sociales de la parte importante de sociedad excluida que se generó con la crisis y que no se consigue menguar. En esta línea, los testimonios son los responsables de facilitar las argumentaciones del narrador, tanto a la hora de construir una Argentina mítica vinculada al primer Peronismo, como en lo relativo a la defensa del Estado como interventor en la sociedad y gestor garante de proyectos de éxito. Esta visión idílica de Argentina es expuesta por el físico y director de la CONAE, Conrado Varotto, imagen que extiende hasta el momento presente de la elaboración del documental: “Para cualquier chico que nació en medio de una guerra, vivió una postguerra y llega a principios de la década del 50, Argentina era un paraíso: un país que lo recibe con los brazos abiertos, que le da todas las oportunidades, que jamás lo discrimina, que lo becó cuando tenía que hacerlo (...). Esa es la Argentina que yo viví y vivo” (1”.28’.58”-1.29’.30”).

Las dimensiones espaciales y temporales en las que se basa el documental refuerzan estas hipótesis estos aspectos. En concreto, la narración tiene lugar en Buenos Aires, centro político y económico del país, pero a su vez también se desplaza a la provincia de Córdoba, el foco industrial argentino, así como a Neuquén y Río Negro, provincias del sur donde se emplazan los recursos naturales y varios organismos de investigación. Por su parte, la narración lleva a cabo, durante una hora y media de duración, el relato de unos acontecimientos que son mostrados en dos tiempos, sin repetir imágenes pero sí argumentaciones sobre el pasado argentino. Así, de un lado se desarrolla el presente de la filmación, entre los años 2002 y 2006, y de otro el pasado en el que se circunscriben las realidades históricas de las que se da cuenta. Estas abarcan desde la independencia del país en 1810 pero, sobre todo, distintos acontecimientos de la primera mitad del siglo XX y de finales del XIX, etapa más gloriosa del país. Por el contrario, los años que sucedieron al golpe militar de 1976 se constituyen como el punto de partida del neoliberalismo en Argentina y son concebidos como su peor etapa.

Para ello, de nuevo el realizador funciona como narrador heterodiegético y, en determinadas partes del relato, ejerce de personaje a modo de entrevistador que aparece en pantalla. La decisión de la enunciación de formar parte de la diégesis sirve para subrayar las tesis que el documentalista mantiene a propósito de la realidad que representa, aunque la cinta no se constituye como una experiencia para el realizador, en la que entra y de alguna manera, al salir de él, lo hace transformado. Por el contrario, la carencia de esa “voz media” a la que aludía Roland Barthes³⁶³ deja paso a la función principal que cumple Fernando Solanas en el documental, que es dar cuenta de su particular versión de la realidad que representa. Esta, en concreto, aparece como un todo cerrado y sin fisuras, como ya hiciera en el primero de los documentales analizados. Una actitud que también se asemeja a la forma en que tiene de aparecer. Así, Argentina latente repite la fórmula de *road movie* e incluso el realizador utiliza el mismo tipo de indumentaria que en *Memoria del saqueo*. Esta coincidencia se traslada al ámbito de la selección y modo de registro de los testimonios, pues aquí ejerce como entrevistador de las víctimas del neoliberalismo mientras aparece en la pantalla, lo que le hace abandonar el rol de camarógrafo que había desempeñado en *La dignidad de los nadies*.

De este modo, la voz narrativa que se desprende del documental es llevada a cabo por el propio realizador de la cinta, no así el punto de vista, que de nuevo vuelve a ser el de los depositarios de las consecuencias del modelo neoliberal, dejando la representación del poder, en sus diferentes versiones, al material de archivo insertado. No obstante, esta construcción se distancia de la experimentada en su trabajo de 2004 y aquí se observa una evolución del tono desarrollado por el realizador en el momento de configurar a las instancias del poder, en la que el tono de crítica y denuncia hacia el comportamiento de este es reducido. En este sentido, a pesar de que prima la misma opinión sobre el poder político y económico, así como el rol llevado a cabo por las potencias mundiales, que entiende el neoliberalismo como pérdida de la soberanía y auge de la dependencia exterior argentinos y, a la par, como responsables del saqueo de los recursos del país y la mala gestión privada de los mismos, las reflexiones que dan comienzo al inicio y al final del relato son de esperanza, a través de la consecución de su objetivo de recuperación. Aunque en esta ocasión el tono utilizado no llega a ser poético (existe un amago hacia el desarrollo de esta estrategia al inicio, cuando presenta

³⁶³ Barthes, R. (2009): *El susurro del lenguaje*, Planeta, Paidós.

el país, del que dice “en el extremo sur de América Latina se despliega el triángulo de la Argentina” (1’,16”-1’.20”), este aparece atenuado con respecto a *Memoria del saqueo*.

Esta función del narrador de configurar el universo histórico representado, en la que los testimonios y material de archivo utilizados aparecen subordinados a él y sirven para subrayar sus tesis, convierte al film en un trabajo configurado a través del estilo de representación documental expositivo. De hecho, los recursos contemporáneos que se vierten a lo largo de la narración, y que se distinguen por las distintas panorámicas que se muestran del país, refuerzan la argumentación que desarrolla la enunciación. En este sentido, si bien la presencia de testimonios en el documental ocupa mayor espacio que el narrador en la pantalla (se entrevista a 59 personas), el rol que ejercen los mismos en la cinta queda supeditado a las declaraciones del director. Asimismo, su tratamiento visual se caracteriza por ser una mezcla de sus dos anteriores trabajos. En concreto, si bien las entrevistas reproducen el binomio espacio-sujeto, vinculando a los personajes con el lugar en el que se producen las conversaciones con el documentalista y siendo los emplazamientos proyectados mayormente los espacios de trabajo de los testimonios, también hay lugar en la narración para los espacios inexorablemente asociados a la dimensión íntima de los personajes. De este modo, las entrevistas neutrales, que se reproducen a través de planos cortos y fijos en lugares que no desprenden significados, más allá de la pertenencia a ellos del sujeto, son dedicados a las entrevistas con los expertos, sobre todo de tipo institucional. Un ejemplo de ello es la conversación que se mantiene con el entonces director del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) o con Horacio González, ex director de la Biblioteca Nacional. Por el contrario, la cámara se desplaza hasta el lugar de residencia de los representantes de las resistencias populares, como sucede con los trabajadores de los astilleros, de los que se da cuenta sobre su biografía y amistad en común y se proyecta su vida con su familia. Esta focalización en las luchas de los trabajadores es especialmente relevante en lo que respecta a su posicionamiento en el documental, pues aparecen como dispositivos de apertura y cierre del relato. En concreto, la oposición a la privatización de los astilleros (el potencial de esta actividad en el presente de la elaboración del documental y su trabajo materializado son puestos de manifiesto como fin de la narración, en la que la salida de una de las naves construidas en el astillero, como sinónimo de la “victoria” del “pueblo argentino” sobre la que el relato asienta la recuperación del país) guarda una relación intertextual, tanto visual como conceptual, con el final de la película *El acorazado Potemkin* (Serge Eisenstein, 1925).

Del mismo modo, las imágenes de recurso contemporáneas también funcionan como elemento de reforzamiento de la argumentación del director, especialmente en lo relativo al movimiento experimentado por la cámara. Ello es especialmente perceptible en la subida, de seis pisos, que el director ha de llevar a cabo en compañía de un experimentado investigador a una de las sedes del Instituto Gino Germani, pues se carece de ascensor, a través de las cuales se constata la precariedad del ámbito académico. Por el contrario, la tesis de la capacidad de reconstrucción del país es reforzada a través de la música, pues esta funciona como alegoría del objetivo que proyecta la cinta y, en concreto, con el ritmo que utilizan las melodías registradas.

En lo que respecta al material de archivo, este es utilizado a través de fotografías, imágenes televisivas en blanco y negro, así como a color y archivo personal de las luchas de los trabajadores y resistencias al neoliberalismo. En el primer caso, las fotografías son utilizadas como mecanismos de ilustración de las declaraciones del narrador que, dada la lejanía del pasado al que alude, explican que se trate de este tipo de recursos narrativos los cuales, a medida que avanza la historia representada, se transforman en otro tipo de documentos más modernos, como el archivo televisivo en blanco y negro. Un recurso que funciona en el mismo sentido y que viene a reforzar la hipótesis del narrador, que nunca es cuestionada, al igual que sucede con el archivo personal de las luchas de los trabajadores, que sirve de dispositivo ilustrativo y de contextualización y refuerza la argumentación de narrador y testimonios. Por último, y repitiendo el formato de *Memoria del saqueo*, los extractos en los que se divide la argumentación se llevan a cabo a través de intertítulos, estrategia que también se utiliza en el momento de argumentar, como dispositivo de dinamización, como ya hiciera en los documentales, en especial en *La hora de los hornos*.

7.3. SÍNTESIS

Los documentales analizados elaboran varias imágenes comunes sobre la crisis de 2001. La primera utiliza la crisis como signo de que Argentina había acentuado su situación de dependencia internacional. Esta subordinación es entendida como resultado del modelo neoliberal que se había aplicado en el país desde 1976. Para ello, los relatos se valen del estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, que es proyectado como manifestación (y disparador) del agotamiento del neoliberalismo y cuyo desenlace se construye como la primera “victoria” de un país periférico contra la globalización. En paralelo, la dependencia denunciada es recreada a través del saqueo que experimentó el

país en el último cuarto del siglo XX. A esta acusación de vaciamiento se llega a través de la explicación del neoliberalismo y sus consecuencias. Así, se data el inicio de esta política con la llegada de la última dictadura (personificada en José Martínez de Hoz), que continuaron las administraciones democráticas (cuyos máximos representantes fueron Raúl Alfonsín, Carlos Menem y Fernando de la Rúa). Estos regímenes son proyectados como los responsables de promover el endeudamiento externo, motivo y desencadenante de la crisis de 2001, a través de la apertura económica, de la implantación de un modelo capitalista-financiero. Una decisión que trajo consigo el aumento de las importaciones, y por consiguiente, la desindustrialización y el adelgazamiento del tejido comercial. Sin embargo, y a pesar de que la deuda externa continuó incrementándose, se denuncia que los gobiernos nacionales no fueron capaces de parar las consecuencias económicas negativas del neoliberalismo y que, por el contrario, impulsaron ese modelo. Esta acusación se subraya a través de las privatizaciones de empresas públicas. En el ámbito social, el neoliberalismo es construido como un modelo político que fomentó la desocupación y la pobreza, problemáticas que dieron lugar al surgimiento de resistencias populares durante los años 90 (que funcionan como antesala del 19 y 20 de diciembre de 2001).

Estas causalidades se extienden a las representaciones que los documentales llevan a cabo de los responsables y los depositarios de dicho modelo. A través de un esquema sencillo, los relatos perfilan como responsables a los ejecutores del neoliberalismo en Argentina: el poder local (denominado peyorativamente “mafioscracia”). Estas élites son criticadas tanto en su vertiente política (se denuncian las prácticas de los representantes del poder ejecutivo desde la última dictadura, la pérdida de su identidad política y la transformación que experimentaron, al traicionar al “pueblo” para lograr sus propios beneficios a través de la corrupción); económica (se los acusa de ser los beneficiados del neoliberalismo, para lo que no dudaron en sufragar campañas electorales y comprar diputados para que salieran adelante leyes que les beneficiaban); sindical (se los muestra negativamente como cómplices de la clase política en relación a las privatizaciones y el aumento del desempleo generado por estas) y judicial (se critica que no controlase la corrupción y sobreseyese la totalidad de las causas de esta índole). De igual modo, se perfila a los países del primer mundo y a los organismos internacionales como responsables de la crisis. Estos son recreados como los encargados de dictar la política que la dirigencia local argentina ejecutaba y, sobre todo, son configurados como los beneficiados por el saqueo de los recursos

naturales del país. En concreto, se denuncia el rol desempeñado por las corporaciones económicas internacionales, sobre todo las empresas de capital español Telefónica y Repsol. En oposición a ellos se sitúan los depositarios de las consecuencias del neoliberalismo, que son mostrados como las víctimas inocentes del citado modelo, cuya responsabilidad sobre la crisis fue nula. Se trata del “pueblo” argentino, que aglutinaba a la sociedad civil a excepción de la “mafocracia”. Un “pueblo” que estaba configurado por “trabajadores, amas de casa, empleados, jubilados y estudiantes”, pero también por quienes integraron “miles de luchas y organizaciones de resistencia”, como Solanas recuerda.

A su vez, este actor es construido como único agente capaz de garantizar la reconstrucción del país y promover la integración latinoamericana. Para ello, se hace hincapié en sus capacidades: se enumeran las actividades que lidera Argentina (sobre todo en tecnología e industria) y se subraya su resistencia para alcanzar sus propósitos, su fuerza para rebelarse y vencer al poder. Una configuración que se realiza a través de los conflictos que viven los protagonistas, que se saldan de manera exitosa. Esta representación en forma de épica tiene en el 19 y 20 de diciembre de 2001 su exponente más importante, un “hito” al que se compara con otras hazañas en las que el “pueblo” argentino fue protagonista, hasta el punto que se califica a sus participantes como “herederos” del 17 de octubre o del Cordobazo. A partir de esta representación se toman las experiencias que surgieron en Argentina al calor de la crisis (organizaciones piqueteras, fábricas recuperadas...) y las actividades procedentes del adelgazado Estado argentino (docencia, investigación, innovación) como las iniciativas en las que se debía sustentar la recuperación del país. Estos proyectos son recreados de manera positiva (horizontalidad, participación, democracia directa, igualdad, inclusión), a pesar de su ilegalidad en algunos casos, porque lo que interesa a los relatos es mostrar a sus integrantes como portadores de valores (lucha, resistencia, dignidad, unidad, solidaridad), que no perdieron a pesar de la crisis, al contrario de lo que le pasó al poder local del país, que se corrompió. Unas experiencias que debería promover el Estado, pues implícitamente se solicita su intervención (al contrario de lo que sucedió durante el neoliberalismo, cuya pasividad es acusada de promover el saqueo del país).

En resumen, los documentales analizados plantean tres conclusiones principales: 1) Argentina se encontraba sumida en una crisis que acentuó su situación de dependencia exterior. 2) Esa subordinación fue consecuencia del neoliberalismo aplicado entre 1976 y 2001 (especialmente durante la década de los años 90), cuyos

responsables fueron las élites locales, las potencias mundiales y los organismos internacionales. 3) El país presentaba condiciones para la reconstrucción, aunque esta debía ser liderada por un “pueblo” argentino activo. Estas conclusiones presentan coincidencias con las denuncias y objetivos que se llevaban a cabo en *La hora de los hornos*, lo que a su vez plantea fallas en torno al mundo histórico representado. Ello se debe a que los documentales estudiados comparan la subordinación del país en contextos históricos diferentes (la neocolonización que se denuncia en el relato de los años 60 difiere de la globalización de los 90), cuyos protagonistas también son diferentes (las motivaciones, y consecuencias, que llevaron a la clase trabajadora a defender a Perón el 17 de octubre de 1945 fueron distintas a las que generaron las protestas de 1969 y 2001, donde además estaban incluidos otros estratos sociales). Las mismas limitaciones se reproducen a la hora de construir la capacidad de recuperación argentina y a los responsables de llevarla a cabo, pues si bien ya no se alienta a que el “pueblo” protagonice una revolución por la vía de la violencia, que emancipara a América Latina, se muestra a las experiencias que resistieron al neoliberalismo como promotoras de la reconstrucción. El ejemplo más llamativo es el de las fábricas recuperadas, iniciativa que si bien resultó original y novedosa, en tanto que fue liderada por el movimiento obrero, no influyó en la rápida recuperación global de la economía argentina. Por el contrario, sí lo hizo el sector agroexportador que, beneficiado por el contexto internacional, dado el auge del consumo de China, fomentó las exportaciones. Una clave de la recuperación que los relatos silencian, porque rompe con su alegato de alentar la (posible) autonomía del país.

Para hilar estos argumentos, los documentales utilizan un discurso filmico ecléctico. En él, prevalecen las similitudes con el lenguaje literario (a través del uso de figuras literarias, como el encabalgamiento, o de una misma organización, con divisiones en capítulos y párrafos mediante carteles e intertítulos) y la presencia de distintos géneros (entre los que sobresale el ensayo). Una hibridación en la que destaca lo “grotético” (que mezcla lo patético y lo grotesco y es utilizado para representar a la “mafiaocracia”) y una muestra de la estetización que se lleva a cabo de la política, fundamentalmente a través de metáforas (que se generan con los encuadres, angulación de la cámara, puesta en escena y montaje utilizados). Se produce también una recuperación del montaje como eje vertebrador del discurso, que es responsable de las relaciones de causalidad que se crean, aunque la puesta en escena también resulta importante, sobre todo a la hora de generar alegorías (con los *travellings* y lugares que

aparecen). De igual modo, la reproducción dual del espacio facilita la construcción de las relaciones de oposición entre los personajes (entre el centro político y económico, que personifica a los responsables de la crisis, y los lugares pobres o asociados a resistencias populares, que hacen lo mismo con las víctimas). Es a estos últimos a los que se visibiliza y se da voz, para lo que se apuesta por subrayar su subjetividad (se les connota positivamente a través de planos cortos y cerrados, que muestran su expresión, y mediante la cámara en mano, que sigue sus acciones). Por el contrario, los responsables de la crisis son silenciados y su recreación se limita a connotarlos negativamente (mediante el archivo que suele funcionar irónicamente, la imagen fija en blanco y negro y el montaje). No obstante, tanto archivo (que es utilizado como mecanismo de ilustración) como los testimonios ejercen un rol secundario en la representación, pues se limitan a subrayar las palabras del director del documental. Este ejerce el rol de narrador y se protagonismo explica que la modalidad de representación dominante en los trabajos estudiados sea la expositiva. En concreto, Solanas aparece a través de dos estrategias, como narrador heterodiegético (que construye un mundo histórico cerrado, con tramas conclusivas de las que se derivan mensajes expresados de manera clara y sin dejar margen de cuestionamiento al espectador) y como narrador-personaje, pues su presencia es incluida en las imágenes que se proyectan (como entrevistador a través de una imagen joven y desenfadada, pero también como ciudadano afectado por la crisis y el neoliberalismo). Esta última estrategia, ligada a los documentales más recientes, los denominados documentales subjetivos, fomenta la construcción de un pasado cerrado, pues se reafirma el punto de vista y las conclusiones del director.

A la vez, como se aprecia en *Argentina latente*, cinta en la que por un lado Solanas modera su tono, que se reproduce de manera más amable y esperanzadora en relación a la hipótesis que se presenta (la recuperación del país); y por otro acude a la UBA, donde pregunta a los jóvenes, en busca de su empatía e identificación, se constata el uso que este director hace de sus documentales como herramientas de comunicación política. Y, en concreto, se observa cómo los convierte en uno de los ejes vertebradores de los proyectos que llevó a cabo a partir de la década de los años 90. Así, los mensajes que se transmiten son acordes a sus programas electorales, tanto en Frente Sur (investigación de la deuda, fin de las privatizaciones) como en Proyecto Sur (intervención estatal, integración latinoamericana). Unos relatos en los que se denuncia y a la vez se propone. Pero, sobre todo, que buscan persuadir al receptor. Este objetivo

deja de lado la llamada a la acción, a la revolución a través de la violencia de su pasado militante, y hace que las cintas promuevan el voto a la opción política que Solanas representa. Esta función del documental como herramienta de comunicación política es reforzada por el circuito de difusión que experimentaron los documentales, pues si bien fueron estrenados en cines comerciales, su principal y más extensa circulación se produjo en espacios alternativos (universidades, centros culturales) ante un público objetivo y potencial votante: jóvenes y adultos jóvenes con un nivel sociológico alto. Para ello, se utilizó un formato heredado de los años 60-70: visionado del film y debate posterior con la presencia del director en la mayoría de las proyecciones. Una estrategia con la que Solanas en buena medida consiguió resultados, dadas las semejanzas entre las características del público que vieron sus películas y el perfil de sus votantes³⁶⁴.

³⁶⁴ En las elecciones de 2009 Solanas resultó elegido diputado nacional por la Ciudad de Buenos Aires. Proyecto Sur fue la segunda opción más votada por los electores porteños. Según un estudio del Observatorio político electoral de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA llevado a cabo tras los comicios, la opción Solanas-Proyecto Sur acumuló el mayor voto joven de las cuatro opciones políticas que obtuvieron mayor representación. También resultó ser la preferida de los votantes con un nivel medio de ingresos y de los electores con un mayor nivel educativo-formativo (De Angelis, 2009).

CONCLUSIONES

I.

Los trabajos que componen esta muestra de análisis constatan que el documental argentino ha generado distintas representaciones a propósito de la crisis de 2001. Algunas de estas imágenes están presentes en todos los documentales estudiados, otras coinciden en la mayoría de relatos, mientras que un tercer tipo solo aparece en contados casos. A tenor de este criterio, una primera clasificación recoge las opciones elegidas por los documentales para aproximarse a la crisis. Estas vías son dos: 1) Las representaciones que intentan dar cuenta de su lógica y funcionamiento, y por tanto, explicarla; y 2) Las recreaciones fragmentadas, que ponen el foco en una categoría concreta de tal coyuntura (actor social, individuo, acontecimiento). Estos dos tipos de imágenes están condicionadas por la temporalidad utilizada: la retrospectiva y el momento presente de la elaboración de los films. Los documentales que constituyen el primer grupo son minoritarios y dentro de ellos puede establecerse una segunda división. Esta separa las películas que han intentado explicar la crisis en profundidad de las cintas que han abordado tal porción del pasado reciente argentino de manera liviana. Las primeras³⁶⁵ hacen de la explicación de la crisis la razón de ser del documental. Las ideas a las que llegan se distinguen por defender tanto los postulados de la Teoría de la dependencia como la política del primer Peronismo. Así, muestran a Argentina como un país periférico al que la crisis de 2001 subrayó su condición de Estado subordinado al primer mundo, situación a la que se llegó por la hegemonía estadounidense tras la II Guerra Mundial y que en América Latina se constató con la crisis del petróleo de los primeros años 70, lo que hizo aumentar su deuda externa. Para facilitar este dominio, se denuncia la instauración en el país de un gobierno de facto a través del golpe de Estado de 1976 y de que este, promovido por EEUU, instaurara una estructura económica basada en el capitalismo financiero internacional, lo que le llevó a abandonar la política industrial de sustitución de importaciones de carácter desarrollista de las décadas precedentes, que sí es vista como un modelo que promovía la emancipación. El endeudamiento externo, su auge durante las décadas de los años 80 y 90 y posterior *default* a finales de 2001 son focalizados por estos relatos como la causa principal de la crisis. Una deuda externa que se comprueba que es ilegítima y sobre la que se pide

³⁶⁵ Es el caso de *La mayor estafa al pueblo argentino* (Diego Musiak, 2004), *Deuda, quién le debe a quién* (Jorge Lanata, 2004) y *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004).

investigar. Este desencadenante de la crisis es proyectado como efecto del neoliberalismo instaurado en 1976 y desarrollado durante los siguientes 25 años, especialmente durante el menemismo. Una política de la que se lamenta que estuviera basada en la apertura de la economía y en la pérdida del intervencionismo estatal (cuya máxima expresión fueron las privatizaciones). De ella se denuncia, también, que derivó en el auge de las importaciones, la desindustrialización, el adelgazamiento del tejido productivo o la debilidad de la actividad comercial, por un lado; y en la pérdida de poder adquisitivo de la clase media, el aumento de la desocupación, la pobreza, indigencia, exclusión social y desigualdad, por otro. En resumen: se la responsabiliza de la desintegración de la estructura social desarrollada en Argentina a partir de 1945³⁶⁶.

Por su parte, las películas que abordan la explicación de la crisis de manera superficial³⁶⁷ se limitan a enmarcarla temporalmente (como catálisis que dejó atrás un periodo histórico que se extendió entre 1976 y 2001) y a justificar su surgimiento como consecuencia del neoliberalismo desarrollado en Argentina entre los mismos años, que no se entra a valorar. En estos documentales la incorporación del contexto histórico se encuentra subordinada a la representación de un elemento concreto de la crisis (el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001 y el rol del “pueblo” argentino en él, las víctimas de la represión policial o las resistencias sociales que surgieron y se incrementaron como efecto de la revuelta). Su aparición en ellos funciona para igualar dictadura a democracia y para actualizar a sus protagonistas, hacerlos vigentes en el presente de los relatos. En concreto, la representación de la alta participación durante el 19 y 20 de diciembre de 2001 y en movilizaciones posteriores, especialmente de la clase media, es utilizada por algunos documentales para evocar el rol desempeñado por este estrato de la sociedad civil argentina en el último golpe militar. Así, las imágenes sirven para reparar su ausencia, pues rompen el silencio que, salvo excepciones, este estrato social mantuvo durante la dictadura³⁶⁸. Otras cintas también igualan ambos periodos históricos a través de la respuesta del Estado a las manifestaciones y resistencias populares surgidas al calor de la crisis, ya que la violencia que este ejerce es vista como un elemento endógeno de la estructura sociopolítica argentina. De hecho, se niega que

³⁶⁶ Adamovsky, E. (2009): *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

³⁶⁷ Estas representaciones se encuentran en *Las madres en la rebelión popular* (Cine Insurgente, 2002), *Por un nuevo cine, en un nuevo país* (Adoc, 2002), *Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad* (Lorena Riposati, 2011), *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008), *Oscar* (Sergio Morkin, 2004) o *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Alejandro Fernández Mouján, 2005).

³⁶⁸ Vezzetti, H. (2002): “Escenas de la crisis”, *Punto de vista*, número 72, p32.

la represión desapareciera con la restauración de la democracia y se deja claro que esta solo evolucionó: a través del perfil de las víctimas, de los victimarios y de su *modus operandi*. Es por ello que en las cintas analizadas se construye una memoria de oposición radical, que rechaza el sistema institucional, pues entienden que la violencia estatal es un reflejo de su fracaso y de la situación a la que ha llevado a Argentina, tanto si lo gestiona un gobierno democrático como otro dictatorial. Por su parte, un tercer grupo de documentales hilvana la crisis al pasado del país y vincula a los protagonistas de 2001, y a las experiencias al margen del Estado lideradas por estos, con otras resistencias pretéritas. Entre estos nexos, es relevante la asociación que se hace con la clase trabajadora de los años 60 y 70 y con los desaparecidos de la dictadura, pues son mostrados como sus herederos. Una inclusión que contribuye a alargar la memoria cinematográfica construida a propósito del movimiento obrero argentino, que es representado unido y fuerte. Y como actor capaz de promover la recuperación del país.

Con respecto a la temporalidad que presentan, en el otro grupo se encuentran los documentales que ponen el foco en el presente de la crisis³⁶⁹. De carácter mayoritario, se trata de recreaciones fragmentadas, que abordan una categoría concreta de tal coyuntura, cuyas conclusiones no extienden al resto. Estas categorías apelan a acontecimientos (como el “hito” que supuso el 19 y 20 de diciembre de 2001), individuos (historias personales sobre los depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo) y experiencias colectivas (resistencias sociales al mencionado modelo). En el primer caso, se fabrica una imagen del estallido popular como respuesta a la crisis de representatividad que experimentó la sociedad civil frente al sistema institucional. Esta manifestó falta de confianza, consecuencia del empeoramiento del contexto social y económica a la que le había llevado el neoliberalismo y que canalizó el corralito. Un fracaso que se debió al engaño, robo de los recursos y empobrecimiento de la población. De ahí que el Estado sea percibido como incapaz de dar respuesta a sus demandas y, la resistencia de los manifestantes frente a la represión, como algo positivo y clave para hacer caer al Gobierno. Por su parte, los documentales que representan historias individuales se valen de dichos personajes para investigar algunas de las

³⁶⁹ Este grupo lo componen: *La bisagra de la historia* (Grupo Venteveo Video, 2002), *Argentinazo, comienza la revolución* (Grupo Ojo obrero, 2002), *Matanza* (Grupo Primero de Mayo, 2002), *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002), *Fasinpat* (Daniele Incalcaterra, 2003), *Grissinópolis, el país de los grissines* (Darío Doria, 2005), *El tren blanco* (Ramiro García, Nahuel García, Sheila Pérez Gimenez, 2004), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2006), *Cartoneros de Villa Itatí* (Ana Cacopardo et al, 2003), *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006), *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2003), *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2005) y *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Eva Poncet, Diego Gachashin, 2005).

problemáticas que destapó la crisis. Estas representaciones se preocupan por la movilidad social descendiente experimentada por la clase media y por el fenómeno de los “nuevos pobres”. Una “nueva pobreza” que se construye a partir de la pérdida de empleo de los protagonistas y la vida nómada que esta les obligó a desarrollar; su apego al barrio que, como lugar asociado al bienestar y la prosperidad característicos de los estratos medios, se resistieron a abandonar; o los esfuerzos que llevaron a cabo por mantener su identidad de clase, sobre todo los relativos a la alimentación. Estas imágenes también registran el auge de la pobreza que se visibilizó con la crisis. Este indicador es personificado a través de los desplazados a las “villas miseria”, que apenas cuentan con servicios básicos y cuyos habitantes sufren los problemas inherentes al estatus social al que se ven obligados a pertenecer, especialmente la violencia estatal, la inseguridad y la droga. No obstante, el uso de las “villas miseria” funciona fundamentalmente para representar la desintegración de la estructura social argentina, pues este espacio se proyecta como el mayor exponente de la segregación residencial y de la exclusión social que fomentó el neoliberalismo, especialmente en los medios-bajos y bajos de la población, en oposición a los *countries* que ocuparon las minorías beneficiadas y cómplices del citado modelo³⁷⁰. Pobreza y movilidad social descendente, a su vez, ponen sobre relieve la “muerte” de la familia como pilar que sustentaba la sociedad argentina pre-crisis y pre-neoliberalismo, pues los ciudadanos que padecen estas problemáticas viven en núcleos familiares desestructurados. Otro fenómeno que recrean los documentales es la desigualdad, que es analizada a partir de la inmigración que llegó a Argentina durante la década de los años 90. Este fenómeno es recreado a través de la aproximación a los inmigrantes recientes, bien mediante su nivel de ingresos, los problemas de género y étnica que padecen en sus relaciones laborales o por la movilidad ocupacional descendente que experimentan. Una representación que vuelve a materializarse a través del espacio, pues las habitaciones de las pensiones en las que suelen residir reconfiguraron el espacio urbano porteño mediante la concentración residencial en determinados barrios. En este sentido, la inmigración reciente a Argentina es utilizada como elemento de constatación de la crisis pero, sobre todo, de la pérdida de expectativas que el neoliberalismo generó, pues fueron numerosos los inmigrantes que arribaron para mejorar sus condiciones de vida y terminaron yéndose. Asimismo, las recreaciones analizadas confirman el cambio experimentado

³⁷⁰ Svampa, M. (2001): *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Biblos, Buenos Aires.

por Argentina a nivel país, ya que históricamente pasó de ser receptor de mano de obra extranjera, a expulsor de estos y de sus propios ciudadanos³⁷¹.

Dentro de las recreaciones fragmentadas de la crisis, sin embargo, se priman las experiencias colectivas de resistencia que surgieron en oposición al neoliberalismo. Estas iniciativas estuvieron lideradas por distintos movimientos y actores sociales (piqueteros, cartoneros, trabajadores de empresas recuperadas y asambleas populares) y son construidas como fenómenos supletorios de la inacción del Estado neoliberal. Valiéndose de la crisis de representación y falta de confianza en las instituciones, además, se presenta a la autogestión que conllevan como una alternativa fiable para hacer frente a la inoperancia estatal. Esta es subrayada por las imágenes y se recrea a través de los beneficios que supone en el ámbito del trabajo (o en las actividades que son interpretadas como tal). En el caso de los piqueteros, se construye una identidad laboral sustituida de este actor social, que pasó a ostentar una identidad piquetera. Para ello, se recrea el corte de ruta, su principal rasgo y *modus operandi*, como un comportamiento que, a pesar de ser ilegal, sirvió de llamada de atención al poder político y de último recurso para obtener subsidios. Estos, canalizados a través de los Planes Trabajar y ante la imposibilidad de sus receptores de acceder al mercado laboral convencional, se interpretan como sinónimo de salario. De ahí que se haga hincapié en representar las aplicaciones prácticas que los piqueteros hacen con las aportaciones estatales que reciben, a través de talleres de capacitación y obras de construcción menores. Una identidad piquetera que es reflejada como positiva, pues se muestra su lado más favorable, al configurarse la autogestión que la sustenta como una iniciativa solidaria y horizontal. Por su parte, la ocupación de empresas se representa a través de la identidad laboral mantenida y conservada de los trabajadores que lideraron las tomas. Estas son vistas como la única alternativa que tenían los obreros para continuar en sus puestos de trabajo, por lo que, a pesar de su ilegalidad, que es obviada, se defienden. Para ello, se justifica la decisión de los obreros a través de la construcción de un perfil nítido de ellos (en tanto personas mayores, contratadas de manera formal, con antigüedad en la empresa y especializados en una tarea concreta). Esta caracterización refuerza la idea de que difícilmente podrían encontrar un nuevo empleo, más en tiempos

³⁷¹ A pesar de que la emigración argentina al exterior comenzó a registrarse en la década de los años 60, durante esos años y los siguientes esta se asoció a las crisis políticas acaecidas en el país y al exilio que experimentaron muchos de sus ciudadanos. No fue hasta finales de la década de los años 90, motivado por cuestiones económicas derivadas del agotamiento del modelo neoliberal, cuando se registró su principal y mayor auge. Calvero, L. (2008).

de crisis. Este pensamiento es subrayado mediante la apelación de la precariedad y malas condiciones laborales previas que los protagonistas padecían. Pero, sobre todo, se alude a la falta de ingresos que sufrieron y a la necesidad que tenían de ganar dinero, pues se construye a los obreros de las fábricas recuperadas como cabezas de familia, responsabilidad que es mostrada como su principal motivación para materializar las tomas. En este sentido, se da a entender que hicieron lo que hicieron por necesidad y responsabilidad, por lo que la ocupación de empresas en el contexto de la crisis de 2001 se vincula a los conceptos de trabajo, dignidad y familia propios de la doctrina peronista y se aleja de la problemática de la lucha de clases o la conciencia obrera, procedentes de la teoría marxista. Para ello, también se lleva a cabo una construcción positiva de la autogestión mediante el registro de las acciones por las que obtienen la tenencia de las empresas (que abarcan las labores de defensa y vigilancia, de difusión de la causa, o los aspectos legales de la autogestión) y las iniciativas que buscan su (nueva) puesta en producción (horizontalidad, participación, flexibilidad), con las que se constatan las características de la nueva organización de las fábricas (redistribución de ingresos, integración en la sociedad, economía colaborativa). En el caso de los cartoneros, la recolección informal de desechos que les caracteriza, y de la que hicieron su forma de subsistir, se construye como signo de una identidad laboral restituida. Esta operación se lleva a cabo a través de la recreación del perfil de los cartoneros (son ex trabajadores de larga duración, hombres jóvenes, argentinos pero inmigrantes del interior y víctimas de la desocupación, ya que antes trabajaban en la industria, la construcción y el comercio, sectores dañados por el neoliberalismo). También se les humaniza mediante la apelación a las motivaciones que les llevaron a iniciar tal actividad, pues son proyectados como personas que responsabilidades a su cargo, a los que no les quedaba otra alternativa para generar ingresos y mantener a sus familias. Pero, sobre todo, se subraya su condición de excluidos del sistema, en tanto habitantes foráneos que debían trasladarse desde la periferia de Buenos Aires a la ciudad. Una condición contra la que las imágenes actúan. Así, recrean la actividad cartonera como una iniciativa buena, sinónimo de trabajo, oficio y fuente de dignidad. Para ello, hacen hincapié en proyectar las distintas acciones que configuran la actividad, desde su modo de organización e instrumentos que utilizan, hasta las relaciones de confianza que generan y los beneficios que obtienen. También se resignifica el espacio público en el que se mueven, que fomenta su inclusión en la ciudad, como personas que acuden a ella a trabajar. La imagen que se construye de las asambleas populares, por el contrario, se asocia a la participación ciudadana, motivada a

una crisis de representatividad hacia el sistema institucional. Estas iniciativas se proyectan como fenómenos espontáneos protagonizados por la clase media a raíz del estallido popular de diciembre de 2001, lo que las distancia temporalmente del resto de resistencias populares. También difieren de estos actores en su modo de hacer oposición al Estado. Esta se resume en las demandas de cambio que enuncian, y que se sintetizan en un mayor protagonismo de la sociedad en la toma de decisiones y en los asuntos públicos. Unos propósitos que se construyen configurando a las asambleas populares como proyectos ciudadanos que toman y resignifican el espacio público porteño, en el que tienen cabida todos los vecinos. Para ello, se recrean las actividades que organizan, cuyos destinatarios son los colectivos más afectados por la crisis: cartoneros y desocupados. De esta forma, también se configura a las asambleas como fenómenos positivos, horizontales y solidarios y como alternativas fiables al Estado. Pero, sobre todo, se distinguen del resto de actores sociales por su heterogeneidad, dada la diversidad de perfiles que se desprenden de los miembros que integraron estas iniciativas. Un indicador que se utiliza como responsable de su devenir y desaparición.

Sí coinciden todas las cintas estudiadas, independientemente de la temporalidad que presenten, en mostrar a los responsables y a los depositarios de la crisis a través de una relación binomial y de oposición. Unas representaciones que se hacen con distinto grado de intensidad. En el lado de los causantes, la principal acusación que se vierte es la dirigida al poder político local argentino, en tanto representante visible del Estado. Esta élite es criticada desde el Gobierno de facto de 1976, pasando por las distintas administraciones que se sucedieron en democracia y terminando en el Gobierno de la Alianza, al que aniquila el 19 y 20 de diciembre de 2001. En algunos casos suele personificarse, y demonizarse, siendo las figuras de José Martínez de Hoz, Raúl Alfonsín, Carlos Menem y Fernando de la Rúa los personajes que más denuncias reciben (sobre todo, Menem). También es importante la presencia en ellos de Domingo Cavallo, que es usado como nexo de unión de dictadura y democracia. Estos son asociados con la imposición y desarrollo del neoliberalismo en el país, la traición a los votantes, la corrupción ejercida y la pérdida de valores. Pero, sobre todo, se les acusa de promover y beneficiarse del saqueo de los recursos argentinos. De igual modo, se denuncia su subordinación a los países del primer mundo (Estados Unidos, España) y a los organismos internacionales (FMI, Banco Mundial). Estos actores también son mostrados como responsables de la crisis, ya que algunos documentales difunden la idea de corresponsabilidad (en ellos la crisis es construida como consecuencia del

neoliberalismo aplicado por el poder político local, que obedecía órdenes externas). Por su parte, también se responsabiliza de la crisis al poder judicial argentino, que no se personifica, pero del que como representante estatal y cómplice, se denuncia que promoviera la impunidad; y al poder sindical, al que se acusa de abandonar a la clase trabajadora y de no haberse opuesto al neoliberalismo, lo que también les convirtió en cómplices y, además, en beneficiarios. Para ello se llega a utilizar las figuras de Hugo Moyano, Rodolfo Daer o Luis Barrionuevo. Por su parte, el poder económico es proyectado como principal beneficiado de la crisis. En el caso de las corporaciones locales, esta situación se representa mediante la estatización de la deuda privada que les fue perdonada (como los grupos argentinos Macri o Techint). En cuanto a las corporaciones internacionales, a ellas se las muestra como receptoras de la privatización de las empresas públicas argentinas y responsables de la enajenación de los recursos nacionales (como las empresas de capital español Repsol o Telefónica). En líneas generales, la representación que se hace de los responsables y beneficiarios del neoliberalismo opta por no dar voz a estos personajes, por silenciarlos. En estos casos, únicamente aparecen a través de menciones de otros personajes o por deducción tras explicarse las situaciones que atraviesan los depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo. Sin embargo, otros relatos optan por connotarlos negativamente y por difundir términos peyorativos hacia ellos, como “mafocracia”.

En el lado opuesto se sitúan los receptores de los efectos negativos del neoliberalismo. Estos se sintetizan bajo el concepto de “pueblo” argentino, que aglutina al grueso de la sociedad argentina, la clase media y las clases populares, a excepción de las élites responsables y beneficiarias de la crisis. Un “pueblo” argentino, como entiende Alain Touraine³⁷², en el que la categoría de “clase social” aparece subordinada a otros indicadores, pues se le asocia con la idea de “nación”. Este tándem pueblo/nación argentino se representa de dos formas. Por un lado, a través de la defensa de su autonomía frente a un enemigo exterior (el neoliberalismo y los agentes que planificaron su puesta en marcha en Argentina: los países del primer mundo y los organismos internacionales). Pero, también, el pueblo/nación argentino se recrea enfrentándose a las instituciones estatales y a sus representantes, la policía. Unas élites que simbolizan a la otrora oligarquía argentina y unas fuerzas de seguridad que evocan a los regímenes militares a su servicio. Las representaciones mayoritarias que de él se

³⁷² Touraine, A. (1987): *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*, Preal, Chile.

fabrican optan por mostrarlo como víctima del sistema (en tanto portador de los efectos negativos del neoliberalismo: la pobreza, la desocupación, el robo de sus ahorros). Y como un actor ajeno a este modelo y carente de responsabilidad en la crisis. De hecho, la inclinación de los documentales es recrear al “pueblo” argentino como un instrumento utilizado para que, a través del voto, la clase política estuviera legitimada para acometer sus tropelías. No como cómplice de este, pues los testimonios que sugieren este rol son neutralizados. Es el caso de Antonio Cafiero, del Partido Justicialista, que en *Memoria del saqueo* reconoce la traición de la clase política, pero que esta se había llevado a cabo con el consentimiento de la sociedad civil. Una afirmación que es negada al yuxtaponerse el testimonio de Luis Brunati, disidente de la misma formación, en el que se señala que si la sociedad no se rebeló antes fue porque no pudo (porque vio mermado su poder adquisitivo y su capacidad de hacer frente y resistir). Por el contrario, se configura una imagen del “pueblo” argentino como actor colectivo y portador de un poder latente. Este mantiene valores (unidad, solidaridad, resistencia) y lleva a cabo iniciativas alternativas al Estado (piqueteros, fábricas recuperadas) válidas. También proyectos (educación, investigación) que, dependiendo de financiación estatal, siguieron desarrollándose con éxito, a pesar de su falta de apoyo. De ahí que la imagen que propaguen sea la de un “pueblo” argentino responsable y único actor social capaz de promover la recuperación del país. Una reconstrucción que sí se ve como posible y factible de materializarse.

En paralelo, se advierte que un grupo minoritario de documentales³⁷³ se hacen eco de las víctimas del neoliberalismo, pero no las representan como tales, lo que les hace alejarse de las imágenes mayoritarias que se fabrican del “pueblo” argentino. En estos casos no se hace hincapié en visibilizar los aspectos políticos e ideológicos de los protagonistas. Estos no se sienten identificados con partidos ni con organizaciones y tampoco esperan nada de ellos. Por el contrario, las imágenes priman la dimensión individual de los personajes, para lo que recrean sus actividades cotidianas, que los sitúan en las fronteras de lo convencional y lo excepcional. Son víctimas del neoliberalismo, pero no buscan mejorar su situación. Es por ello que, por lo general, asumen su condición subordinada con naturalidad, ya que no lamentan lo que les sucede. Esta no construcción de los protagonistas de la crisis a partir de una perspectiva

³⁷³ Se trata de *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2003), *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2005) y *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Eva Poncet y Diego Gachassin, 2005).

“desde la miseria” fomenta que sean recreados solventando los problemas que les surgen y que ignoren las fallas que presenta el país en el que viven.

II.

Para dotar de sentido a estas imágenes, los documentalistas hicieron uso de unos ejes temáticos, estructuras narrativas y propuestas estilísticas que desprenden varias coincidencias. Estas formas de representar la crisis, en el cómputo global de las cintas, se caracterizaron por el uso reiterativo de varios temas, siendo los más utilizados la crisis de representación que se desarrolló en Argentina a principios de siglo, la represión estatal frente a la protesta social que se produjo en ese contexto, las resistencias populares que surgieron en oposición al neoliberalismo y el perfil de sus protagonistas. No obstante, y como se ha visto, fue mayoritaria la inclinación de las películas por mostrar un elemento concreto de la crisis y descartar una interpretación totalizadora de dicha coyuntura. Estas representaciones coinciden con los documentales pertenecientes a los realizadores más jóvenes y sus propuestas narrativas se dividen en dos tipos: las vinculadas al cine argentino social y político clásico, y al documental militante contemporáneo; y las asociadas al Nuevo Cine Argentino (NCA).

Los documentales pertenecientes al primer grupo ofrecen regularidad en relación a los elementos que componen su estructura narrativa³⁷⁴. Esta suele presentar una organización interna similar, con argumentaciones orientadas a una meta, de las que se desprenden conclusiones explícitas a propósito del pasado representado. En ellas domina la linealidad y la estructura en tres actos (tripartita), en la que planteamiento, nudo y desenlace se identifican con facilidad. Sus finales destacan por ser cerrados y felices, resolviéndose con éxito en ellos la trama planteada o vislumbrando un camino de esperanza tras finalizar esta. También son reiterativas las representaciones de los personajes. Estos reproducen un esquema binomial y en términos de oposición. En él, de un lado se encuentran los protagonistas de las narraciones, que ejercen de sujetos. A ellos van dirigidos los esfuerzos narrativos, pues son presentados en calidad de víctimas del Estado neoliberal a los que los relatos configuran como “héroes” colectivos. Esta forja heroica se crea después de serle planteado un propósito a alcanzar que, tras muchos esfuerzos, consiguen. Una construcción que se elabora a partir de la voluntad que muestran los personajes, de su constancia y unidad en el momento de hacer frente a

³⁷⁴ Estas características se extienden a *Cartoneros de Villa Itatí* (2003), integrado en el grupo minoritario de realizadores que representaron la crisis que constituyeron los periodistas.

las adversidades. Pero también mediante la visibilidad que se les otorga y el tratamiento humanizante que reciben. Para ello, se dota a las cintas de una impronta muy subjetiva, que subraya los sentimientos y emociones de los protagonistas. En el lado opuesto se sitúan los oponentes, que ostentan tal posición por su condición de miembros del poder político, económico, sindical local o de la policía. Su rol es impedir que los sujetos alcancen su propósito. De ahí que sean connotados negativamente (como personificaciones de la crisis). Esta representación binomial se extiende al ámbito espacial, pues se coincide en mostrar lugares vinculados a los sujetos de las narraciones. Dentro de ellos destacan los espacios en los que estos trabajan o los vinculados a las demandas de cambio que defienden. También la narración es llevada a cabo por estos y se ofrece su punto de vista al respecto.

Las producciones militantes y los documentales continuadores del cine argentino político y social clásico vuelven a presentar elementos estilísticos comunes. Los documentales que integran el primer grupo desarrollan de manera híbrida las distintas modalidades de representación documental. También los diferentes sub-géneros. En estas representaciones domina el estilo directo y los vídeos con estética similar al reportaje televisivo. Son textos audiovisuales que priman el montaje rápido de imágenes, aunque carecen de la voz en *off* del locutor. En ellos se extiende el uso del formato videoclip a través de melodías de rock argentino, una estrategia que ubica a los documentales en la época en la que se desarrollan y condensa los acontecimientos representados. Estas cintas buscaban contrainformar, objetivo que se hace explícito a través del uso del material de archivo y su manipulación en sentido irónico y crítico. Producto de su época fue también la hegemonía de las imágenes procedentes de la cámara en mano, técnica que se utiliza incluso para el registro de las entrevistas a los sujetos de las narraciones. Hacia estos existe un claro posicionamiento. Este se observa en la postura del realizador en el momento de tomar las imágenes y en el montaje de las mismas, que configuran distintas metáforas. Estas figuras retóricas connotan positivamente a los sujetos y defienden las acciones que llevan a cabo. Por su parte, los documentales que configuran el segundo grupo también utilizan el videoclip y el tratamiento manipulado del archivo de manera secundaria, así como las metáforas. Estas figuras, presentes tanto en la puesta en escena, en el ángulo, en el encuadre y en el montaje utilizados, cumplen más funciones que en las representaciones militantes: ensalzar y estilizar a los protagonistas, denunciar su situación y devenir histórico, así como promover las acciones que llevan a cabo. Sin embargo, estos documentales

priman el uso del estilo directo y del modo interactivo como fórmulas de representación. Esta preferencia, que suele realizarse también a través de la cámara a hombros del realizador, provoca que domine el registro de imágenes que siguen relaciones espacio-temporales, en detrimento de la causalidad. Por su parte, el modo interactivo promueve el reflejo de la subjetividad de los personajes, que son abordados mediante varios recursos, pero sobre todo a través de la entrevista. Esta reproduce el binomio espacio-sujeto y la toma de las declaraciones a través de planos cortos e intimistas. Este predominio relega al material de archivo a un segundo plano, pues se limita a ilustrar y poner en contexto aquello que dicen los sujetos, reforzando sus argumentaciones.

Los documentales sobre la crisis de 2001 que enlazaron con el NCA también desarrollaron características estructurales comunes. En estos casos la organización interna de los relatos es particular, pues no presentan argumentos dirigidos a una meta y sí tramas subordinadas a la observación de los responsables de la cinta. Son representaciones que despliegan una evolución atemporal de los acontecimientos, de modo que el espectador desconoce la cantidad de tiempo que transcurre entre las acciones que se desarrollan en la narración. Esta elección explica que la estructura interna de los relatos no siga un principio causal, sino que prime la relación espacio-tiempo. También resultan importantes sus finales desdibujados, en los que el desenlace de la trama aparece en *stand by* o es explicado a posteriori por los realizadores. Estos documentales no presentan conclusiones explícitas sobre la realidad histórica que abordan, lo que deja a los receptores un margen para maniobrar y generar su propia concepción sobre los mensajes que les transmiten. Por el contrario, sí coinciden con las películas del otro grupo en hacer hincapié en la subjetividad de los protagonistas a través de la cámara en mano, que se acerca a ellos y registra sus declaraciones y acciones. Su principal mérito es hacer creíbles a los personajes, ya que se trata de individuos que reproducen características singulares y llamativas, que chocan con la idea preconcebida que tienen los espectadores sobre ellos. De igual modo, en estos documentales no se reproduce un esquema actancial clásico. En ellos, los protagonistas resultan los personajes casi hegemónicos, pero no son contruidos como “héroes” ni actúan frente a un oponente que desea alejarles de sus propósitos. Por el contrario, se proyecta a sujetos individuales, depositarios de las consecuencias negativas del neoliberalismo en Argentina, pero que actúan de manera autónoma, sin hacer reclamos a las instituciones. Son “víctimas”, pero no son representados como tales. De hecho,

sobresalen por desarrollar un agudo sentido del humor, ser resolutivos y por no tener unas aspiraciones no materiales, como viajar.

En estos documentales se despliegan rasgos de estilo singulares y distintivos. Entre ellos destaca el uso que las cintas hacen de la cámara, pues es concebida como una herramienta de investigación. La decisión explica que el modo de representación dominante sea el cine directo, modalidad que se desarrolla de manera casi extrema, pues los relatos carecen de imágenes de archivo y casi no presentan recursos añadidos. Entre las excepciones destaca la música insertada, que los ligan a los filmes de ficción. Del mismo modo, el universo al que pertenecen los personajes y la situación de exclusión social que padecen son facilitados a los espectadores a través del reforzamiento de la puesta en escena. Esta es intensificada mediante planos cortos y en detalle, que son intercambiados con imágenes de largo alcance.

Las diferencias, estructurales y formales, de los trabajos de los jóvenes realizadores que interpretaron la crisis, no impiden que se configuren como un conglomerado separado de los films elaborados por los exponentes de las generaciones previas. Este distanciamiento se observa en relación a la obra de Fernando Solanas, que lleva a cabo una interpretación global y totalizadora de la crisis, a través de distintos puntos de análisis, lo que le mueve a representar un mundo histórico cerrado, con conclusiones explícitas, pero débiles y sintéticas³⁷⁵. Sus representaciones, si bien reproducen la dicotomía entre responsables y víctimas del neoliberalismo y se inclinan hacia los segundos; varían de los trabajos de los realizadores más jóvenes en el rol que desempeña él como director. En esta línea, el componente que dota de sentido a los relatos es la voz narrativa, la del propio Solanas. De este modo, el director se erige como encargado de diseñar y determinar la realidad histórica que proyecta a los espectadores. Esta diferencia se observa en la propuesta formal de las cintas. En ella domina el modo de representación expositivo, pues es a través de la voz en *off* y de los intertítulos como canaliza los mensajes. Del mismo modo, y si bien subraya la subjetividad de los protagonistas y les hace entrevistas frecuentes, esta estrategia narrativa queda subordinada a la argumentación que elabora el director, cuyo punto de vista queda registrado incluso visualmente (mediante entrevistas en las que sale en el plano o del registro de las imágenes por él mismo). Así, en su nueva etapa como

³⁷⁵ Estas características son extensibles a *Deuda, quién le debe a quien* (Jorge Lanata, 2004) y *La mayor estafa al pueblo argentino* (Diego Musiak, 2004).

realizador documental sigue primando la mirada propia frente a la de los sujetos que representa, con lo que continúa la tendencia iniciada en los años 60 y 70.

También se produce una ruptura, en términos conceptuales, en relación a la interpretación de la crisis que lleva a cabo Alejandro Fernández Mouján, en tanto integrante de la generación de documentalistas que iniciaron su andadura en paralelo a la restauración democrática. Esta separación se produce a través del contenido abordado por la película (la representación de la crisis a través de la obra de un escultor). Por el contrario, en ella se presentan varias coincidencias con los nuevos documentalistas en términos estructurales: se aborda un caso concreto y se desarrolla una trama lineal y progresiva, de la que se desprende un argumento orientado a una meta, que se consigue a través de un protagonista individual. Estas coincidencias se extienden a la propuesta formal del realizador. En ella el estilo directo es el hegemónico y la cámara de mano se utiliza como elemento de investigación. Esta propuesta se distingue por la ausencia de entrevistas, por la escasez del material de archivo y por la construcción del protagonista a través de sus parlamentos mientras trabaja. De igual modo, destaca la potenciación que hace de la puesta en escena, elemento que facilita la interpretación de la crisis.

III.

La clasificación y construcción de estas imágenes responden a los distintos tipos de públicos a los que iban dirigidos los documentales y a los objetivos que perseguían sus directores. No obstante, estos *targets* y propósitos podían ser compartidos por varias cintas a la vez. Un primer tipo de público potencial fue el constituido por los propios protagonistas de los relatos: participantes del 19 y 20 de diciembre de 2001 e integrantes de nuevos movimientos sociales, como piqueteros y trabajadores de fábricas recuperadas³⁷⁶. Estas representaciones de la crisis procedían de grupos militantes próximos a partidos políticos vinculados a organizaciones de desocupados. También se trató de agrupaciones próximas a movimientos de derechos humanos y de realizadores independientes sensibilizados con la realidad de nuevas resistencias populares. En los tres casos se perseguía una toma de conciencia del público respecto a la historia representada y se hacía un llamamiento a la acción (a través de la participación en el espacio público o de la continuidad de las iniciativas en oposición al Estado que los

³⁷⁶ Sucede en *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo obrero, 2002), *Las madres en la rebelión popular* (Cine insurgente, 2002), *Por un nuevo cine, en un nuevo país* (Adoc, 2002), *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002), *Matanza* (Grupo Primero de Mayo, 2002) o *Corazón de fábrica* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2008).

sujetos protagonistas se encontraban llevando a cabo). Para ello, se construye el estallido como una crisis de representación en la que el “pueblo” argentino acaba con el Gobierno de la Alianza y las iniciativas alternativas a este como fenómenos positivos y eficaces, capaces de sacar a Argentina de la crisis. Estos argumentos fueron reforzados a través del circuito de exhibición alternativo utilizado para llegar a la audiencia, que consistía en el visionado de los documentales y en un debate posterior en foros donde se encontraban los potenciales receptores.

Un segundo grupo estaba conformado por el público generalista y no comercial. Con un perfil heterogéneo, las cintas ³⁷⁷ que estos espectadores consumían correspondían, por un lado, a jóvenes realizadores, que podían ser militantes o independientes. Su nexo en común fue su formación en cine y, sus objetivos, dar cuenta de una realidad, difundirla y hacer reflexionar a los receptores sobre ella. Estos propósitos les permitieron introducir en sus relatos aspectos como la autocrítica o los límites y contradicciones de la realidad que representaron. De este modo, mostraron la experiencia del 19 y 20 de diciembre de 2001 como algo positivo, pero instaron a los espectadores a ser responsables y conscientes del rol que tenían en el devenir futuro de dicho “hito” histórico y de su país. También se encargaron de reflejar las iniciativas al margen del Estado, como las asambleas populares, a través de sus logros, pero hicieron hincapié en proyectar su heterogeneidad, indicador que fue construido como su principal punto débil y causa de su disolución. Para acceder a sus espectadores potenciales, las cintas se exhibieron en espacios alternativos, fundamentalmente centros culturales o cineclubs. En la mayoría de ellos el formato elegido para la exhibición era el visionado y posterior debate, al que solían acudir los directores. En paralelo, y a pesar de que también se estrenaron comercialmente en cines, la exhibición alternativa fue el principal formato elegido por Fernando Solanas para difundir los documentales de su tercera etapa como director. Este circuito se caracterizó por proyectar las cintas sobre todo en universidades y por dirigirse a un público joven, de clase media y con un alto nivel formativo. Una etapa en la que abandonó el objetivo de mover a la acción a través de la violencia, definitorio de sus años de cineasta militante, y se centró en obtener el voto de los espectadores hacia la opción política que representaba. De este modo, convirtió a sus trabajos en una de sus principales herramientas de comunicación política, donde el mundo histórico que se recrea y las propuestas que se formulan se

³⁷⁷ Como sucede en *La bisagra de la historia* (Grupo Venteveo Video, 2002 y *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006).

corresponden con los principales puntos de su programa político. Una estrategia que le dio resultados electorales, a tenor de las coincidencias entre los rasgos del público objetivo de sus documentales y el perfil de sus votantes (De Ángelis, 2009).

En tercer lugar se encontraban los documentales dirigidos al público generalista, local y comercial. Estos espectadores contemplativos se caracterizaban por acudir a los cines convencionales, sobre todo los situados en el centro de la ciudad de Buenos Aires y, en concreto, en la industria cultural porteña (Calle Corrientes, Microcentro). También se trató de un público que acudía a los cines situados en los barrios de clase media y media-alta de esta ciudad (Palermo, Recoleta). Según los rasgos de su perfil destacaban por ser adultos jóvenes de nivel socioeconómico medio-alto aunque, en función de las áreas de difusión de los documentales, también se trató de personas de mayor edad, poder adquisitivo y tendencia conservadora (Sinca, 2014). Los documentales sobre la crisis de 2001 que consumieron persiguieron hasta siete propósitos. Uno de los principales fue generar empatía en la audiencia. Este objetivo se percibe en los relatos sobre piqueteros y cartoneros³⁷⁸, en tanto trabajos que hacen hincapié en romper el estereotipo negativo que los medios de comunicación dominantes habían construido en torno a ellos. Unos discursos que los estigmatizaron y los vincularon de forma actualizada con las figuras peyorativas del “cabecita negra” y del “villero” desarrolladas por Hugo Ratier³⁷⁹ y a través de las que fueron entendidos como amenazas en términos clasistas y racistas. En el caso de los piqueteros, se les acusó de poner en riesgo el sistema democrático y las instituciones (Settanni, 2006). Por su parte, los cartoneros fueron vistos como deambuladores de los espacios urbanos que debían ser controlados y expulsados (Biancardi, 2009). Para romper con estos mensajes, los documentales analizados elaboraron un contra-discurso con varias ideas. Entre ellas destaca el rechazo de la condición de vagos que se otorgaba a los piqueteros, para lo que se apela al contexto de desocupación generalizada y a la incapacidad de los protagonistas de obtener recursos por sí mismos. También se subraya que si estos no trabajaban era porque no podían. De igual modo, se transmite la idea de que cortaban rutas, a pesar de ser ilegal y de que podía verse como una conducta peligrosa y violenta, como último recurso, para llamar la atención de los políticos para obtener subsidios y, por tanto, algún tipo de ingreso. Por su parte, el estereotipo negativo de los cartoneros se rompe a

³⁷⁸ Es el caso de: *Matanza* (Grupo Primero de Mayo, 2002), *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002), *Cartoneros de Villa Itatí*, (Ana Cacopardo et al, 2003), *El tren blanco* (Ramiro García, Nahuel García y Sheila Pérez Giménez, 2004) y *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2006).

³⁷⁹ Estos conceptos están abordados en *El cabecita negra* (1972) y *Villeros y villas miseria* (1985).

través de representaciones que difunden una alteridad positiva de este actor social. En ella no son proyectados como pares de la clase media y alta porteñas, pero sí son contruidos como personas que padecen sus mismos (y más) problemas, por lo que de las cintas se desprende que merecen “trabajar” y ser incluidos en la ciudad, lo que fomenta la empatía de los receptores.

Otro de los objetivos que perseguían los documentales que se destinaron al público comercial y contemplativo fue generar una identificación con la realidad representada. Este propósito se constata en los relatos sobre fábricas recuperadas³⁸⁰. En ellos, la concepción positiva de las tomas y posterior autogestión se promueve a través de la descripción del perfil de los obreros. A partir de él, los espectadores deducen que se trata de personas que, de no ocupar esas empresas, difícilmente podrían volver a trabajar. Pero es la presencia en las cintas de los miembros de las asambleas populares la que más facilita este efecto. Ello se debe a que promueven que se proyecte una imagen de las fábricas recuperadas asociada a la clase media argentina, que se solidarizó y cooperó con sus trabajadores, a la vez que ponen de manifiesto la aceptación de la autogestión por parte de este estrato de la población. Esta aprobación respondía a la proximidad que sintieron las capas medias hacia los trabajadores de las empresas ocupadas, pues se trataba de pares que reflejaban las consecuencias de la crisis. Este acompañamiento en las cintas confirmaba hasta qué punto existía la posibilidad de que la coyuntura pudiese aceptarles laboralmente a ellos (y, por extensión, a los espectadores).

Un tercer propósito que se atisba en los documentales dirigidos al público comercial está relacionado con su instrumentalización en el ámbito de la justicia³⁸¹. Estos relatos instan al espectador luchar contra la impunidad y reivindicar que se procese a los responsables de la represión. Unos objetivos que están presentes en las cintas sobre las víctimas mortales de la crisis de 2001 y que encuentran su justificación en el perfil de sus realizadores: directores con connotaciones políticas muy marcadas, por su condición de militantes y víctimas de la última dictadura. Tales trabajos participan de la construcción de una memoria de oposición radical, tanto a la dictadura como a los gobiernos democráticos que la sucedieron, y sus representaciones equiparan memoria a justicia. Para ello, se valen de su estructura narrativa y, sobre todo, de la

³⁸⁰ El ejemplo más paradigmático es *Grissinópolis, el país de los grissines* (Darío Doria, 2005).

³⁸¹ Es el caso de *19/20* (Sebastián Menassé et al, 2004), *Pochormiga* (Francisco Matiozzi, 2004) y *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2006).

tercera parte que todos los relatos presentan en común. Esta recoge los “efectos” que generan las muertes de los protagonistas sobre la sociedad civil y, por extensión, las consecuencias que han de reflejarse en el público receptor de los documentales. Unos “efectos” que se canalizan a través de un comportamiento reivindicativo de la ciudadanía, especialmente de la clase media a la que podían pertenecer las víctimas y de sus propias familias, que aumentaron su participación y tomaron el espacio público, a la vez que protagonizaron acciones de protesta y realizaron reclamos ante la justicia.

Un cuarto objetivo consistió en hacer reflexionar a los espectadores, en tanto consumidores contemplativos de cine comercial. Este deseo se promovió a través de la representación del proceso creativo de un artista, dando lugar a la configuración de espectadores pasivos ante la estética que les mostraba la pantalla. De la obra metonímica resultante y de la representación metafórica que define al documental analizado³⁸² se desprenden conclusiones conocidas por otros documentales de carácter social y político. Tanto esta tendencia a la representación metafórica como el objetivo de hacer reflexionar al espectador se entienden a partir de la etapa que atravesaba el realizador de la cinta. Este ya había sido militante y había elaborado cine político explícito de búsqueda de la movilización. También había superado la concepción del cine como una herramienta de intervención, creencia que sustituyó por su rol reflexivo.

En paralelo, otros documentales se valieron del protagonismo de un artista comprometido para intentar promover la toma de conciencia de los espectadores. En el ejemplo estudiado³⁸³, la acción activista del personaje principal buscaba el desarrollo de un cambio social: la movilización del público ante las acciones artísticas que llevaba a cabo en la calle, en contra de la publicidad y del sistema capitalista que la sostiene. Un objetivo que no se materializó, ni podía hacerse, puesto que el arte activista que se refleja en la cinta no accedió a un público susceptible de interpretar sus mensajes. Por el contrario, la definición de estos receptores (en tanto espectadores comerciales, con un nivel socioeconómico medio-alto, contemplativos ante la estética que se les mostraba) es pareja a la de quienes durante la crisis no solo no se rebelaron contra el capitalismo y la publicidad, sino que siguieron sucumbiendo a ellos con el devenir de la recuperación.

En otros casos, los realizadores que representaron la crisis de 2001 buscaron dar a conocer una realidad pasada a través de un formato de entretenimiento³⁸⁴. Su consumo

³⁸² *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (Alejandro Fernández Mouján, 2005).

³⁸³ *Oscar* (Sergio Morkin, 2004).

³⁸⁴ Es el caso de *La mayor estafa al pueblo argentino* (Diego Musiak, 2004).

por un perfil de espectador comercial y contemplativo explica que las recreaciones construidas según este objetivo reforzaran un punto de vista que el público tenía previamente al visionado de la película. Este condicionamiento hace comprensibles las imágenes que se recrean de la crisis. En ellas se reproduce un mundo histórico cerrado, con conclusiones simples. De igual modo, apenas otorgan capacidad para mover a la reflexión a los espectadores y que estos interpreten por sí mismos el pasado que se les ofrece, por lo que no pueden extraer sus propias ideas de él.

Esta apelación a la crisis en el cine, en tanto formato de entretenimiento del público, también fue usado por otras cintas para obtener rentabilidad y llegar a un público amplio³⁸⁵. Este propósito se explica a partir de los actores que entraron en juego en la elaboración de determinados documentales (grandes productoras cinematográficas del país e importantes periodistas). Para ello, se debía atender a los rasgos de sus receptores, más esparcidos por el territorio nacional y menos acostumbrados a acudir a consumir películas que el público porteño y del Área Metropolitana de Buenos Aires, y tratar de moverlos a las salas. Esta limitación explica la presencia de estrategias narrativas atractivas e impactantes, al igual que un protagonista popular, fácilmente reconocible por el público; que simplifican el mundo histórico representado y fabrican las imágenes maniqueas sobre la crisis.

De igual modo, algunos documentalistas tuvieron como objetivo romper con la cinematografía argentina previa, tanto estética como conceptualmente³⁸⁶. En este sentido, el “reto” era no mostrar la crisis desde una perspectiva “de la miseria”, haciendo hincapié en las consecuencias negativas del neoliberalismo, sino reflejar porciones de la realidad que estaban ocultas a los ojos de los espectadores o que estos se negaban a ver. De ahí que sus realizadores se inclinaban por fabricar narraciones en las que no se transmite un mundo histórico cerrado, una realidad de la crisis argentina de 2001 que planteara conclusiones concretas y sencillas. Por el contrario, estos documentales potencian una mirada antropológica de los personajes que mostraban, que movía a la reflexión y promovía que la interpretación recayese en los espectadores.

IV.

Finalmente, el recorrido por las representaciones de la crisis de 2001 más relevantes que elaboró el documental argentino confirma el surgimiento de una nueva generación de

³⁸⁵ Como demuestra *Deuda, quién le debe a quien* (Jorge Lanata, 2004).

³⁸⁶ Este objetivo fue común en *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2003), *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2005) y *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Eva Poncet y Diego Gachassin, 2005).

realizadores en el país, con características propias y que se distingue de los miembros de las generaciones precedentes de documentalistas argentinos. Esta actividad, no obstante, está condicionada al contexto de crisis y a las características inherentes al género documental, además de al progreso tecnológico que se llevó a cabo en los años precedentes y que facilitó el acceso a cámaras de filmación baratas y equipos de edición en propiedad de los jóvenes realizadores. Asimismo, el surgimiento de nuevos documentalistas tuvo que ver con el ambiente favorable que trajo consigo el auge de las instituciones especializadas en formación cinematográfica y de la fragmentación experimentada por la audiencia. Todo ello influyó en la puesta en marcha de la actividad de estos documentalistas, cuyas biografías comparten una serie de rasgos comunes. En concreto, se trata de realizadores nacidos a finales de los años 60 y durante la década de los años 70, mayoritariamente en la ciudad de Buenos Aires. Estos también se caracterizan por su especialización, pues cuentan con formación cinematográfica, siendo el Instituto de Arte Cinematográfico (IDAC), más conocido como Escuela de Cine de Avellaneda, su principal emplazamiento de enseñanza. De igual modo, esta generación de documentalistas se caracteriza por su profesionalización, pues a pesar de que el registro de la crisis constituyó el primero o uno de sus primeros trabajos documentales, con el paso de los años estos realizadores han prolongado su actividad focalizándola en este género cinematográfico. Sin embargo, son pocos los que conciben la elaboración de documentales como medio de vida, ya que la mayoría compagina esta actividad con la realización de otras tareas relacionadas con su formación. En paralelo, otro de los rasgos que definen a estos realizadores es su institucionalización. De hecho, si bien durante la crisis este grupo trabajó de manera independiente o financiándose internacionalmente, con el paso del tiempo lograron organizarse en distintas asociaciones y disputar fondos económicos al Estado, que a través del INCAA puso mecanismos de fomento a la producción de documentales. Esta característica también se advierte en la evolución experimentada por los realizadores que configuran este grupo en lo relativo al desarrollo de otros géneros cinematográficos y formatos audiovisuales, al margen de que se tratara de documentalistas militantes o independientes. De dicha tendencia se extrapola el último de los rasgos que los distinguen, pues en estos casos los trabajos posteriores a la crisis de 2001 han mostrado un avance en lo relativo a sus modalidades de representación. De hecho, son cintas que han pasado a desarrollar una mayor preocupación por lo estético y la elaboración formal, fundamentalmente en el caso de los trabajos provenientes de realizadores militantes contemporáneos.

FUENTES

I. BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

1.1. Entrevistas

-Alvarez, J. (2012): “Lo que busco es hacer un cine de conciencia”, *Haciendo cine*, 26 de noviembre de 2012. Disponible en <http://goo.gl/gW0qC1>. Consultado el 7 de junio de 2016.

-De Marco, M. (2005): “Grissinópolis: un mundo hecho de masa, sueños y fábricas recuperadas”, *Clarín*, 2 de septiembre. Disponible en <http://goo.gl/2zbolc>. Consultado el 7 de junio de 2016.

-Margulis, P. (2014): “Una mirada crítica que compone una estética. Entrevista con Alejandro Fernández Mouján”, *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n9. Disponible en: <http://goo.gl/QJ5gz3>. Consultado el 7 de junio de 2016.

-Paranagua, P.A. (1993): “Entretien avec Fernando Solanas”. En Monteagudo, L.: *Fernando Solanas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

-Penna, F. (2005): “Zona autónoma”, *Revista Análisis Digital*, 29 de septiembre de 2005. Disponible en <http://goo.gl/bkpSCC>. Consultado el 7 de junio de 2016.

-Russo, J.P. (2011): “La lucha sigue acá, allá y en todas partes”, *Escribiendo cine*, 21 de agosto de 2011. Disponible en <http://goo.gl/w9LW7w>. Consultado el 7 de junio de 2016.

-Scholz, P. (2004): “Temas candentes. Entrevista con Diego Musiak”, *Clarín*, 16 de marzo de 2004. Disponible en <http://goo.gl/68vjfs>. Consultado el 7 de junio de 2016.

-Zimmerman, G. (2004): “El documental según Lanata”, *Clarín*, 4 de octubre de 2004. Disponible en <http://bit.ly/12yaacI>. Consultado el 7 de junio de 2016.

1.2. Noticias, crónicas y textos de opinión publicados en prensa

-“Editorial” (1995): *El Amante Cine*, n40, p3.

-“La penetración del cable alcanza a 8 de cada 10 hogares en Argentina” (2014): *Télam*, 7 de abril de 2014. Disponible en <http://goo.gl/fmYIKJ>. Consultado el 7 de junio de 2016.

- “Se suspende el 1 a 1 y sigue la convertibilidad” (2001): *Clarín*, 24 de diciembre de 2001. Disponible en goo.gl/Hg8Q9Q. Consultado el 7 de junio de 2016.
- “De la Rúa encabezó el acto de entrega de sables en el Colegio Militar” (2001): *Clarín*, 7 de diciembre. Disponible en <http://goo.gl/3icgmo>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- “Una x una”, (1995): *Haciendo Cine*, Buenos Aires, n°3, pps14-5.
- Batlle, D. (2004): “Un documental superficial y esquemático”, *La Nación*, 7 de octubre. Disponible en <http://bit.ly/1lukCza>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Bernades, H. (2004): “Un programa de televisión de dos horas”, *Página/12*, 7 de octubre. Disponible en <http://bit.ly/18av4OG>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Bianco, A. (2002): “El cine piquetero o cómo dar cuenta de la resistencia popular”, *Página/12*. Disponible en goo.gl/PCdAOH. Consultado el 15 de noviembre de 2016.
- De Angelis, C. (2009): “Radiografía de la capital”, *Página/12*, edición del 5 de julio. Disponible en: goo.gl/S0MpQ7. Consultado el 20 de septiembre de 2016.
- Eco, U. (1990): “Instrumentos del olvido”, *El País*, 13 de septiembre. Disponible en <http://goo.gl/38zWRa>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Klein, N. (2003): “Out of ordinary”, *The Guardian*, publicado el 25 de enero. Disponible en <http://goo.gl/5Qm10J>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Mantilla, J.R. y Mora, M; (2002): “Amenábar arrasa en los Goya”, *El País*, edición del 3 de febrero. Disponible en <http://goo.gl/fMKP7S>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Ranzani, O. (2002): “El lanzamiento del Movimiento Argentina Resiste”, *Página/12*, 5 de julio. Disponible en <http://goo.gl/B9Ma5D>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Seifert, A. y Gellert, B; (2004): “Daniele Incalcaterra. Director de Fábrica sin patrón”, *Lateral: Revista de cultura*, n117. Disponible en <http://goo.gl/ed8aCV>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Smink, V. (2014): “El caso que aún divide a la sociedad argentina, una década después”, BBC Mundo. Disponible en <http://goo.gl/RK8LM5>. Consultado el 27 de junio de 2016.
- Stiglitz, J. (2002): “Argentina, short-changed: why the nation tan followed the rules fell to pieces”, *The Washington Post*.
- Uranga, W. (2014): “Uso y consumo de la tv terrestre en Argentina”, *Página/12*, edición del 26 de diciembre de 2014. Disponible en <http://goo.gl/hYPWLj>. Consultado el 7 de junio de 2016.

-Zlotnik, C. (2001): “Wall Street ya se veía venir el pagadiós”, *Página/12*, edición del 24 de diciembre. Disponible en <http://goo.gl/huQU8m>. Consultado el 7 de junio de 2016.

1.3. Obras literarias y testimoniales

- Bonasso, M. (1997): *El presidente que no fue. Los archivos ocultos del peronismo*, Planeta, Buenos Aires.
- Caparrós, M. y Anguita, E; (1997): *La voluntad: Una historia sobre la militancia revolucionaria en la Argentina*, Norma, Buenos Aires.
- Chejfec, S. (1999): *Los planetas*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Colombres, A. (1979): *Viejo camino del maíz*, Diana, México.
- Dostoievski, F. M. (2015), *Crimen y castigo*, Penguin clásicos, Barcelona.
- Kohan, M. (2002): *Dos veces junio*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Levi, P. (2002): *La tregua*, El Aleph, Barcelona.
- Levi, P. (2013): *Si esto es un hombre*, El Aleph, Barcelona.
- Meik, G. (2004): *Sinfonía para Ana*, Corregidor, Buenos Aires.
- Mignogna, E. (1971): *En la cola del cocodrilo*, Biblioteca de Marcha, Buenos Aires.
- Mignogna, E. (1976): *Cuatrocasas*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- Mignogna E. (1999): *La fuga*, Planeta, Buenos Aires.
- Mignogna, E. (2002): *La señal*, Booket, Buenos Aires.
- Sebald, W.G; (2002): *Austerlitz*, Anagrama, Barcelona.
- Semprún, J. (2010): *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona.

2. FUENTES SECUNDARIAS

2.1. Monografías y estudios críticos

- Adamovsky, E. (2009): *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Agamben, G. (2000): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pre-Tetos, Valencia.
- Aguilar, G. (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre nuevo cine argentino*. Santiago Arcos, Buenos Aires.
- Aiziczon, F. (2009): *Zanon, una experiencia de lucha obrera*, El Fracaso, Buenos Aires.

- Almeyra, G. (2004): *La protesta social en la Argentina (1990-2004). Fábricas recuperadas, piquetes, cacerolazos, asambleas populares*, Ediciones Continente, Buenos Aires.
- Amado, A. (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- Aprea, G. (2008): *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Universidad Nacional de General Sarmiento-Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Ardito, E. (2005): “Reconstruyendo la historia oculta de una nación a partir de la mirada de un hombre y su cámara”. En “Congreso El cine documental y la narración de la nación en las Américas” celebrado entre el 1 y el 6 de noviembre 2005, en la Universidad de Bielefeld. Alemania.
- Aguilar Fernández, P. (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza Editorial, Madrid.
- Aróstegui, J. (2004): *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Alianza.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, Marc (1989): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona.
- Barnes, C., Borello, J.A. y Pérez, A. (2011): “Formas de organización de la producción, la distribución y el consumo cinematográfico en la Argentina”. En: Reunión anual de la Red Pymes Mercosur, Universidad Tecnológica Nacional de Concepción del Uruguay, 28-30 septiembre de 2011.
- Barnouw, E. (2005): *El documental: historia y estilos*, Gedisa, Barcelona.
- Barsam, R.M. (1974): *Non fiction film*, George Allen and Unwin, Londres.
- Barthes, R. (1991): *Análisis estructural del relato*, Premiá editora de libros, México
- Barthes, R. (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona.
- Basualdo, E. (1987): *Deuda externa y poder económico en Argentina*, Editorial Nueva América, Buenos Aires.
- Bazin, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research*. The Free Press, New York.
- Bobbio, N. y Matteucci, N. (1982): *Diccionario de política*, Madrid, Siglo veintiuno.
- Bonnet, A. (2004): *La hegemonía menemista. El neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

- Bordwell D. y Thompson K. (1995): *El arte cinematográfico*, McGraw Hill, Madrid.
- Bouchara, T. (1994): *La ville mémoire. Contribution à la sociologie du vécu*, Mèridien Klincksieck, Paris.
- Breschand, J. (2004): *El documental, la otra cara del cine*, Paidós, Barcelona.
- Brunet, I. y Schilman, F.L. (2005): *Convivir con el capital financiero. Corralito y movimiento de ahorristas (Argentina 2001-2004)*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- Bruzzi, S. (2000): *New documentary, a critical introduction*, Routledge, Londres.
- Burke, P. (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- Bustos, G. (2006): *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, La Crujia Ediciones, Buenos Aires.
- Calcagno, E. (2003): *Argentina: Derrumbe neoliberal y proyecto nacional*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Calveiro, P. (1998): *Poder y desaparición en los campos de concentración de Argentina*, Colijue, Buenos Aires.
- Calvento, M. (2004): *Profundización de la pobreza en América Latina. El caso de Argentina (1995-1999)*, Eumed, Tandil.
- Candau, J. (2006): *Antropología de la memoria*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Caruth, C. (1996): *Unclimbed experience. Trauma, narrative, and history*, The Johns Hopkins University Press, Londres.
- Centro de Estudios Legales y Sociales (2002): "Protesta y represión en diciembre". En *Informe anual 2002*, 1 de diciembre, Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://goo.gl/8o5OQw>
- Cibils, A, Weisbrot, M y Debayani, K. (2005): *Argentine since default: The IMF and the depression*, Center for Economic and Policy Research, Washington.
- Colavitta, L. (2008): *Cooperativas y fábricas recuperadas en Argentina. Generalidades, inserción en los sistemas socioeconómicos y conceptos administrativos*, Grupo Iberia Ediciones, Buenos Aires.
- Colombres, A. (1991): *La colonización cultural de la América Indígena*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Colombres, A. (2005): *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol. Buenos Aires.
- Cosse, I. (2014): *Mafalda: historia social y política*, Fondo de Cultura Económica, México.

- Cuesta, J. (2002): "Memoria e historia. Un estado de la cuestión", *Ayer*, n32, pp. 203-245. "La emigración argentina y su tratamiento político (1960-2003)". En III Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población (ALAP), Córdoba, Argentina, 24-26 de septiembre 2008.
- Damill, M. y Fanelli, J.M. (1994): *La macroeconomía de América Latina: De la crisis de la deuda a las reformas estructurales*, Cepal, Santiago de Chile.
- Damill, M; Frenkel, R. y Juvenal, L. (2003): *Las cuentas públicas y la crisis de la convertibilidad en Argentina*, Cedes, Buenos Aires.
- Damill, M; Frenkel, R. y Rapetti, M. (2005): *La deuda argentina: historia, default y reestructuración*, CEDES, 2005, Buenos Aires.
- Davis, N. (2009): *Slave son screen: film and historical vision*, Harvard University Press, Cambridge.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2005): *Sage Handbook of Qualitative Research*, Sage, Londres.
- Departamento de Estudios del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (Deisica), (2012a): "Cantidad de títulos estrenados según origen del film. Estados Unidos, Argentina y otros (1994-2012)". En Sistema de Información Cultural de la Argentina, Buenos Aires. Disponible en: <http://goo.gl/gxFngJ>
- Departamento de Estudios del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (Deisica), (2012b): "Presencia de producción nacional sobre proyecciones totales según medio de emisión (1994-2012)". En Sistema de Información Cultural de la Argentina, Buenos Aires. Disponible en: <http://goo.gl/OsiyCu>
- De Ípola, E. (2005): *La bamba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- De la Puente, M. y Russo, P. (2007): *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino contemporáneo*, Tierra del sur, Buenos Aires.
- Del Rincón, D., Arnal, J., Latorre, A. y Sans, A. (1995). *Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*, Dykinson, Madrid.
- Eisenstein, S. (2001): *Hacia una teoría del montaje*, Paidós, Barcelona.
- Egri, L. (2004): *The art of dramatic writing*, Touchstone, New York.
- Ellis, J. y McLane, B. (2005): *A new history of documentary films*, The Continuum International Publishing Group, USA.

- Escliar, V; Mutuberría, V; Rodríguez, M.F. y Rodríguez, P; (2004-05): *Cartoneros: ¿Una práctica individual o asociativa? Ciudad de Buenos Aires, año 2004-2005*, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
- Feller, E. (2013): *Detrás del árbol. Investigación para el documental. Entrevistas con documentalistas argentinos*, Buenos Aires, Eudeba.
- Fernández, A. M; Borakievich, S; y Rivera, L. (2008): *Una apuesta colectiva al borde del abismo, en Asambleas barriales y fábricas recuperadas*, Biblos, Buenos Aires.
- Ferro, M. (1995): *Historia contemporánea y cine*, Ariel Historia, Barcelona.
- Fledelius, K. (1979): *History and the audiovisual media*, Eventus, Copenaghe.
- Francés, M. (2003): *La producción de documentales en la era digital*, Cátedra, Madrid.
- Franchisa S. y Gorosito, E. (2003): *Reflexiones sobre el neoliberalismo y su aplicación en Argentina*, Ediciones Cooperativas, Buenos Aires.
- Freud, S. (1976): *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Garavelli, C. (2012): *El video experimental en Argentina y sus procesos (2000-2010)*. Departamento de Historia Moderna. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis Doctoral. Madrid.
- Gauthier, G. (2011): *Le documentaire, un autre cinema*, Armand Colin, Paris.
- Germano, C. (2005): *Piqueteros, una nueva realidad social*, Konrad Adenauer Stiftung, Buenos Aires.
- Getino, O. (2005): *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad. Buenos Aires.
- Giunta, A. (2004): *Poscrisis, arte argentino después de 2001*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Giussani, P. (1987): *¿Por qué, Doctor Alfonsín?*, Sudamericana Planeta, Buenos Aires.
- Gorden, R. (1975): *Interviews. Strategy, techniques and tactics*, Dorsey Press, Illinois.
- Greimas, A. J. (1971): *Semántica estructural. Investigación Metodológica*, Gredos, Madrid.
- Grimson, A. y Jelin, E. (2009): *Migraciones regionales hacia la Argentina: Diferencia, desigualdad y derechos*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Guiarraca, N. (2001): *La protesta social en Argentina*, Alianza Editorial, Buenos Aires.
- Gusmán, A. (2009): *El arte toma las calles. Resignificación del espacio urbano y prácticas artísticas de resistencia*, V Jornadas de jóvenes investigadores, Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.

- Halbwachs, M. (2004): *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Hall, S. (1966): *The hidden dimension*, Anchor books edition, Toronto.
- Hassoun, J. (1994): *Los contrabandistas de la memoria*, Ediciones La Flor, Buenos Aires.
- Holsti, O. (1969): *Content analysis for the social sciences and humanities*. Addison-Wesley, Michigan.
- Huyssen, A. (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. (2002-2012): *Películas de producción nacional estrenadas en Argentina*. Disponible en: www.incaa.gov.ar
- Iammarino, J. (2005): *Listado cronológico del cine argentino (1933-2005)*, Biblioteca, centro de documentación y archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Buenos Aires.
- Isman, R. (2004): *Los piquetes de la Matanza. De la aparición del movimiento social a la construcción de la unidad popular*, Ediciones Nuevos Tiempos. Buenos Aires.
- Jelin, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*, Editorial Siglo XXI de España, Madrid.
- Izquierdo, J. y Sánchez-León P. (2008): *El fin de ls historiadores: pensar históricamente en el siglo XXI*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- Jenkins, K. (2009), *Repensar la historia*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- Jozami, E; Paz, P. y Villarreal, J. (1985): *Crisis de la dictadura argentina: política económica y cambio social*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Korol, C. (2006): *Cortando las rutas del petróleo*, Asociación Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona.
- Krueger, A. (2002): *Crisis, prevention and resolution: Lessons from Argentina*, Conference The Argentina Crisis, Cambridge.
- Kuffas, K. y Schorr, M. (2003): *La deuda externa argentina. Diagnóstico y lineamientos propositivos para su reestructuración*, Fundación Osce-Ciepp, Buenos Aires.
- Kvale, S. (2011): *Las entrevistas en investigación cualitativa*, Morata D.L., Madrid.
- LaCapra, F. (2011): *Historia y memoria después de Auschwitz*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

- La Ferla, J. (2008): *Historia crítica del vídeo en Argentina*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Buenos Aires.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999): *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, Nueva York.
- Le Goff, J. (1991): *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona.
- Levinson, D; Darrow, C; Klein, E; Levinson, S. y McKee, B. (1978): *The seasons of a man's life*, Radmon House, New York.
- Longhini, R; Grüner, E; y Fernández Mouján, A; (2005): *Ricardo Longhini: Obras 2000-2005*. Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires.
- López A. (1998): *La intervención del Estado en el mercado. Programas de empleo y capacitación laboral*, Instituto de Estudios sobre Trabajo y Participación, Buenos Aires.
- López, A. y Romeo, M. (2005): *La declinación de la clase media argentina. Transformaciones en la estructura social (1974-2004)*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Ludvigsson, D. (2003): *The historian-filmmaker's dilemma. Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius*, University of Uppsala, Tesis doctoral, Uppsala.
- Macchiavello, M. (2009): *Religión y migración. El caso de los peruanos en la Argentina*, Mesa Editorial, Buenos Aires.
- Margulis, P. (2014): *De la formación a la institución. El documental audiovisual en la transición democrática (1982-1990)*, Imago Mundi, Buenos Aires.
- Masseti, A. (2004): *Piqueteros. Protesta social e identidad colectiva*, Editorial de Las Ciencias, Buenos Aires.
- Melo, A. (1995): *El gobierno de Alfonsín: La instauración democrática argentina (1983-1989)*, Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires.
- Merklen, D. (2005): *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (1983-2003)*, Gorla, Buenos Aires.
- Mestman, M. (2004): *El cine político argentino, 1968-1976: de La hora de los hornos al exilio*, Departamento de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral. Madrid
- Metz, C. (1979), *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Millar, R; Crute, V y Hargie, O. (1992): *Professional interview*, Routledge, Londres.
- Monge, N. (2008): *Que se vayan todos. El eco de las cacerolas en los barrios porteños: asambleas populares en Argentina, perspectiva espacial de la acción política*,

Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral. Madrid.

-Monteagudo, L. (2003): *Fernando Solanas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

-Montespelleri, P. (2004): *Sociología de la memoria*, Nueva Visión, Buenos Aires.

-Muslow, A. (1997): *Deconstructing history*, Routledge, Londres.

-Muslow, A. y Jenkins, K. (2004): *The nature of history reader*, Routledge History Readers, Londres.

-Muslow, A. y Rosenstone, R. (2004): *Experiments in rethinking history*, Routledge, Abingden.

-Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

-Oddone, C. N. (2000): *Mercados emergentes y crisis financiera internacional*, Eumed.net, Buenos Aires.

-Pacceca M.I y Courtis, C. (2008): *Inmigración contemporánea en Argentina: Dinámicas y políticas*, Cepal, Santiago de Chile.

-Page, J. (2009): *Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema*, United Kington, Duke University Press.

-Paiva, V. (2008): *Cartoneros y cooperativas de recuperadores. Una mirada sobre la recolección informal de residuos. Área Metropolitana de Buenos Aires, 1999-2007*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

-Paranagua, P. A. y Avella, J.C. (2003): *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid.

-Paz, M.A. y Montero, J. (1999): *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Ariel, Barcelona.

-Peñalver, L. (1999): *Los monstruos de El Bosco*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

-Pereyra, D. (2003): *Argentina rebelde. Crónicas y enseñanzas de una revuelta social*, Textos Inquietos, Madrid.

-Piñuel J.L. y Gaitán, J.A. (1995): *Metodología general. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Síntesis, Madrid.

-Plantinga, C. (1997): *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge University Press, New York.

- Quílez, L (2009): *Las representaciones de la dictadura en el cine documental argentino de segunda generación*, Departamento de Estudios de Comunicación. Universidad Rovira i Virgili. Tesis doctoral, Tarragona.
- Rapaport, A. (1969): *Hous form and culture*, Prentice Hall, Nueva York.
- Ratier, H. (1972): *El cabecita negra*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Ratier, H. (1985): *Villeros y villas miseria*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Rebón, J. (2007): *La empresa de la autonomía, trabajadores recuperando la producción*, Colectivo Ediciones Picasso, Buenos Aires.
- Rebón, J. y Saavedra, I; (2006): *Empresas recuperadas. La autogestión de los trabajadores*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Ricoeur, P. (1999): *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Arrecife Producciones, Madrid.
- Ricoeur, P. (2004): *La memoria, la historia y el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Roig, A. (2016): *La moneda imposible. La convertibilidad argentina de 1991*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Romero, L.A. (2012): *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-2010)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Rosenstone, R. (1996): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona.
- Rosenstone, R. (2014): *La historia en el cine, el cine en la historia*, Rialp, Madrid.
- Ruggeri, A. (2010): *Las empresas recuperadas en la Argentina 2010: informe del tercer relevamiento del programa*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Ruggeri, A., Martínez, C. y Trinchero, H; (2005): *Las empresas recuperadas en la Argentina: informe del segundo relevamiento del programa*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Salvia, A. (2012): *La trampa neoliberal. Un estudio sobre los cambios en la heterogeneidad estructural y la distribución del ingreso en la Argentina: 1990-2003*, Eudeba, Buenos Aires.
- Sarlo, B. (1994): *Escenas de la vida postmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2005): *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Editorial Siglo XXI; Buenos Aires.
- Sarlo, B. (2009): *La ciudad vista*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

- Schamber, P. (2008): *De los desechos a las mercancías. Una etnografía de los cartoneros*, SB editorial, Buenos Aires.
- Schneider, A. y Conti, A. (2003): *Piqueteros, una mirada histórica*. Astralib, Buenos Aires.
- Short, K. (1981): *Feature Films as History*, Croom Helm, Londres.
- Smith, P. (1976): *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Londres.
- Sistema de Información Cultural de Argentina (2014): *Encuesta de consumos culturales y de entorno digital*. Disponible en: goo.gl/25ocxp. Consultado el 12 de septiembre de 2016.
- Solanas, F. (1992): *Una passione latinoamericana. Le confessioni cinematografiche di un autore argentino*, Pratiche Editrice, Parma.
- Solanas, F. (2009): *Causa Sur. Hacia un proyecto emancipador de la Argentina*, Planeta, Buenos Aires.
- Solanas, F. y Getino, O; (1973): *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI Editores, México.
- Sorlin, P. (1992): *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Suárez, F. y Schamber, P. (2007): Recuperadores Urbanos de Residuos (cartoneros), inclusión social y sustentabilidad. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. Disponible en: <http://goo.gl/yc0jfY>
- Svampa, M. (2001): *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Biblos, Buenos Aires.
- Svampa, M. y Pereira, S; (2003): *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Takagi, S. (2004): *Informe sobre la evaluación del papel del FMI en Argentina (1991-2001)*, Fondo Monetario Internacional, Oficina de Evaluación Independiente. Washinton.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1996): *Introducción a los métodos de cualitativos de investigación*, Paidós, Buenos Aires.
- Todorov, T. (2008): *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona.
- Touraine, A. (1987): *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*, Preale, Chile.

- Vasylyk, M. (2000): *Inmigración ucraniana en la República Argentina. Una comunidad por dentro*, Universidad Católica Ucraniana San Clemente, Filial Buenos Aires.
- Valles, M. (2005): *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*, Síntesis, Buenos Aires.
- Verdú, M. C. (2009): *Represión en la democracia*, Herramienta Ediciones, Buenos Aires.
- Vinelli, N. y Rodríguez, C. (2004): *Contrainformación, medios alternativos para la acción política*, Ediciones Continente, Buenos Aires.
- VVAA. (2001): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.
- Weisbrot, M. y Baker, D. (2002): *¿Qué sucedió en Argentina?*, Center for Economic and Policy Research, Washington.
- Weisbrot, M. y Cíbils, A. (2002): *Argentina's crisis: the cost and consequences of default to the international financial institutions*, Center for Economic and Policy Research, Washington.
- White, H. (2003): *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Paidós, Barcelona.
- White, H. (2010): *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Prometeo, Buenos Aires.
- Wieviorka, A. (1998): *L'ère du témoin*, Plon, Paris
- Yerushalmi, Y. (2008): *Usos del olvido*, Nueva York, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Zicabo, M.E. (2006): *Arte y política en Argentina. Los artistas de fin de siglo y las expresiones del nuevo milenio. Terceras jornadas de jóvenes investigadores IIGG*, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires.

2.2. Capítulos de libro y artículos de revistas especializadas

- Acuña, L.G. (2009): “El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente”, *Clío y Asociados. La historia enseñanza*, n13, pp61-68.
- Adamovsky, E. (2012): “Esperando otro 17 de octubre: La identidad de la clase media y la experiencia de la crisis de 2001 en Argentina”, *Sociohistórica*, n29, pp183-201.
- Aguiló, I. (2004): “Grupos piqueteros y representaciones sociales: El rol de los medios y las audiencias”, *Aposta*, n12, pp1-12.

- Alfonso, A. (2005): “Imagen e imaginario de la crisis. Panorama audiovisual argentino sobre la crisis que tuvo su máxima expresión en diciembre de 2001”, *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, pp116-123.
- Álvarez Junco, J. (2009): “Respuesta de José Álvarez Junco a José Brunner”, *Revista Historia y Política*, 38, pp185-188.
- Arias, C. C. (2008): “Representación sindical y fábricas recuperadas: un mapa de la cuestión”, *Kairós, Revista de Ciencias Sociales*, número 22. Disponible en <http://goo.gl/7gBIFz>
- Aznar, Y. e Iñigo, M. (2007): “Arte, política y activismo”, en *Concinnitas*, n8, volumen 1, pp. 65-77.
- Aprea G. (2012): “Documental, historia y memoria. Un estado de la cuestión”. En Aprea, G. (comp): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Los Polvorines-Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.
- Beceyro, R. (2005): “Cine documental: la objetividad en cuestión”, *Punto de vista*, n81, Buenos Aires, pp 14-23.
- Bernini, E. (2007): “El documental político argentino. Una lectura”. En Aguilar, G. (ed): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires.
- Biancardo, M.S. (2007): “Representaciones sociales de los actores ligados a la basura de la ciudad de Buenos Aires en Clarín”, *Revista del Centro de Cultural de la Cooperación*, n7. Disponible en: goo.gl/RYG5FA. Consultado el 18 de septiembre de 2016.
- Blanco, P. (2001): “Explorando el terreno”. En Blanco, P; Carrillo, J; Claramonte, J; y Expósito, M; (ed): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción política*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Bravo, N. (2012): “H.I.J.O.S. en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia”, *Revista Sociología*, año 27, n76, pp. 231-248.
- Bustelo, P. (2002): “Los orígenes de la crisis financiera de Argentina: una comparación con las crisis asiáticas”, *Boletín Económico de Información Comercial Española*, n2715, pp9-14.

- Cabrera, M.A. (2008): "La historia y los historiadores tras la crisis de la modernidad". En Sánchez León P. e Izquierdo Martín, J. (eds.): *El fin de los historiadores. Pensar históricamente en el siglo XXI*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- Carenzo, S. y Mínguez, P. (2010): "De la atomización al asociativismo: reflexiones en torno a los sentidos de la autogestión en experiencias asociativas desarrolladas por cartoneros", *Maguaré*, n24, pp233-263.
- Carnovale, V. (2007): "Aportes y problemas de los testimonios en la reconstrucción del pasado reciente en Argentina". En Franco, M. y Levín F. (comp): *Historia reciente, perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires.
- Casetti, F. (2007): "L'esperieza filmica: qualche spunto di riflessione". Disponible en www.francescocasetti.com. Consultado el 14 de septiembre de 2016.
- Catalá, J.M. y Cerdán, J. (2007-08): "Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy", *Archivos de la Filmoteca*, n57, pp. 6-25.
- Chanan, M. (2003): "El documental y la esfera pública en América Latina, notas sobre la situación del documental en América Latina, comparada con cualquier otro sitio", *Secuencias, Revista de historia de cine*, n18, pp. 22-32.
- Da Silva, L. (2004): "Nos vemos en el piquete: protestas, violencia y memoria en el nordeste argentino". En Grimson A. (comp): *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires.
- Dávolos P. y Perelman, L. (2005): "Respuestas al neoliberalismo en Argentina", *Política y cultura*, n24, pp. 207-229.
- Deux Marzi, M.V. y Vázquez, G. (2008): "Emprendimientos asociativos, empresas recuperadas y economía social en Argentina", *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, n33, pp. 91-102.
- Delamata, G. (2002): "De los estallidos provinciales a la generalización de las protestas en Argentina. Perspectiva y contexto en la significación de las nuevas protestas", *Nueva Sociedad*, n123, pp122-138.
- De la Puente M. y Russo, P. (2011): "El nuevo cine militante antes y después de 2001. Teoría y práctica del cine de intervención política en la era del vídeo". En Lusnich, L. y Piedras, P. (edits): *Una historia de cine político y social en Argentina (1969-2009): Formas, estilos y registros*, Nueva Librería, Buenos Aires.
- Di Marco, G. (2003): "Movimientos sociales emergentes en la sociedad argentina y protagonismo de las mujeres", *La Aljaba*, Buenos Aires, Volumen VIII, pp. 15-26. Disponible en: <http://goo.gl/RizSDQ> Consultado el 4 de junio de 2016.

- Dimarco, S. (2007): “¿Podremos mirar más allá de la basura? Reneros, cirujas y cartoneros: historias detrás de la basura”, *Papeles del CEIC*, volumen 2007/2 n33. Disponible en: <https://goo.gl/OTzGMR> Consultado el 4 de junio de 2016.
- Doménech, E. (2007): “La agenda política sobre migraciones en América Latina del sur: El caso de Argentina”, *REMi*, n23. Pp71-97.
- Feld, C. (2000), “El rating de la memoria en la televisión argentina”. En Rirchards, N. (ed): *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Chile, pp. 79-84.
- Feld, C. (2016): “Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina”, en *Cuadernos del Ides*, n32, pp4-21.
- Feshin, N. (2001): “Pero, ¿Esto es arte?”. En Blanco, P; Carrillo, J; Claramonte, J; y Expósito, M; (ed): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción política*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Franco, M. y Levín, F. (2007): “El pasado cercano en clave historiográfica”. En Franco, M. y Levín, F. (comp): *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires.
- Gerchunoff, P. y Machinea, J.L. (1995): “Un ensayo sobre la política económica después de la liberalización”. En Bustos, E. (ed): *Más allá de la estabilidad. Argentina en la época de la globalización y la regionalización*, Fundación Friedrich Ebert, Buenos Aires.
- Gershenson, A. (1994): “La pintura en el cine”, *Film*, Buenos Aires, febrero/marzo, pp. 44-46.
- González, L. (2015): “Exhibición y consumo de cine en Argentina (1980-2013). La reconfiguración del espectáculo cinematográfico en cifras”, *Estudios de Comunicación y Política*, n36, pp. 76-88.
- González, N. (2007): “Análisis y perspectivas del cine documental en Argentina”. En Alonso, A. (ed): *Imágenes de la crisis*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- González de Oleaga, M. (1996): “De lobos y de fauces. El conocimiento sociohistórico ante el fin de siglo”. *Revista de Indias*, Volumen 56, número 207, pps 475-501. Disponible en: goo.gl/ItXI7R Consultado el 7 de octubre de 2016.
- González de Oleaga, M. (2008): “¿El fin de los historiadores o el fin de una hegemonía?”. En Sánchez León P. e Izquierdo Martín, J. (eds.): *El fin de los historiadores. Pensar históricamente en el siglo XXI*, Siglo XXI Editores, Madrid.

- Gorbán, D. (2006): "Trabajo y cotidianeidad. El barrio como espacio de trabajo de los cartoneros del Tren Blanco". *Trabajo y sociedad*, n8, volumen 1, Santiago del Estero. Disponible en: <http://goo.gl/BwCsBo> Consultado el 3 de junio de 2016.
- Gower, L; Jast, L. Y Topley, W; (1916), *The camera as historian*, Sampson, Londres.
- Grimson, A. (2004): "La experiencia Argentina y sus fantasmas". En Grimson, A. (comp): *La cultura en las crisis latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires.
- Gullini, P, (2012): "Narratividad y construcción del relato histórico en documentales argentinos del periodo 1995-2005". En Aprea, G. (comp): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Los Polvorines. Universidad Nacional del General Sarmiento, Buenos Aires.
- Halpern, G. (2005): Neoliberalismo y migración: paraguayos en Argentina en los 90, *Política y cultura*, n23, pp. 67-82.
- Hernández-Santaolalla, V. (2010): "De la Escuela de Constanza a la Teoría de la recepción cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta", *FRAME*, 6, pp196-218. Disponible en: goo.gl/fooWB5. Consultado el 15 de septiembre de 2016.
- Hudson, J. P. (2012): "Empresas recuperadas en la Argentina. Una década de lucha de los trabajadores por autogestionarse" *CIRIEC España. Revista de Economía*, n76, pp.158-180.
- Kriger, C. (2007): "La experiencia del documental subjetivo en Argentina", en Moore, M. J. y Wolkowicz, P. (ed): *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires.
- Jarvie, I. (1978): "Seeing though movies", *Philosophy of the social sciences*, n8, pp. 374-397. Disponible en: <http://goo.gl/wF1cwg> Consultado el 13 de junio de 2016.
- Lacy, S. (1995): "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art". En Lacy, S. (ed): *Mapping The Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.
- Lasswell, H. (1965): "Why be quantitative?", En Lasswell H. y Leites N (comps.): *Language of politics*, MIT Press, Cambridge, pp 142-144.
- Laufer, R. y Spiguel, C. (1999): "Las 'puebladas' argentinas a partir del 'santiagueñazo' de 1993. Tradición histórica y nuevas formas de lucha". En López. Maya M. (ed): *Lucha popular, democracia, neoliberalismo: protesta popular en América Latina en los años de ajuste*, Nueva Sociedad, Caracas.
- Llauró, M.M. y Siepe, R. (2005): "La evolución del endeudamiento externo argentino", *Observatorio de la Economía Latinoamericana*, n53. Disponible en: goo.gl/7jASn7. Consultado el 17 de septiembre de 2016.

- Lehman, K. (2007): "La crisis argentina y los medios de comunicación: estrategias para hacer al espectador un testigo". En Rangil, V. (ed): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires.
- Lucita, E. (2002): "Que venga lo que nunca ha venido", *Cuadernos del Sur*, n°33, Buenos Aires. Disponible en: <http://goo.gl/7l3MKa>. Consultado el 12 de junio de 2016.
- Manzano, E. (2000): "La construcción histórica del pasado nacional". En Sisinio Pérez Garzón, J; Manzano, E; López Facal, R; y Riviére, A; *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*. Crítica, Barcelona.
- Marcogliese, M. J. (2003): La migración reciente de Europa Central y Oriental a la Argentina, ¿un tratamiento "especial"?, *Revista de Sociología*, n1, pp. 44-58. Disponible en: <http://goo.gl/E173Q0> Consultado el 17 de mayo de 2016.
- Marrone, I. (2011): "Introducción. Atrapando la realidad". En Marrone, I. y Moyano, W; *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años 60 y 90*. Biblos, Buenos Aires.
- Muñoz, M.A. (2005): "La difícil construcción de una identidad colectiva: Los piqueteros", *Revista de Antropología Latinoamericana*, n43, pp. 1-24. Disponible en: <http://goo.gl/6JVtu4>
- Muñoz, M.A. (2009): "Crisis política y conflicto social en Argentina: Alcances y límites de un tipo de participación política no convencional", *European Review of Latin America*, n87, pp63-92.
- Nora, P. (1997): "Entre memoria e historia: La problemática de los lugares". En Nora, P. (dir): *Les lieux de mémoire*, vol. I. Gallimard, Paris.
- O'Connor, J. (2005): "Historical analysis, stage one: content, production and reception". En Rosenthal, A. y Corner, J (eds): *New challenges for documentary*, Manchester University Press, Manchester y New York.
- Partenio, F. (2010): "Estar en lucha...Organizar la producción: género, trabajo y vida cotidiana en las fábricas autogestionadas de Argentina", *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, n35, pp. 135-160.
- Paz, M.A. y Montero, J. (2015): "Usos públicos de la historia en la transición española. Divulgación histórica y debate en TVE (1978-1985)", *Revista Historia y Política*, n33, pp275-302.
- Perelman, M. (2010): "El cirujeo en la ciudad de Buenos Aires. Visibilización, estigma y confianza", *Revista de Antropología Iberoamericana (AIBR)*, volumen 5, n1, pp. 94-125. Disponible en: <http://goo.gl/YhEhHV>

- Perissé, A. (2011): “Voto bronca y sentidos de la ciudadanía en Argentina”, *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Número especial América Latina. Disponible en goo.gl/zJhMSy. Consultado el 13 de septiembre de 2016.
- Piedras, P. (2011): “Fernando Solanas. Auge y caída de un sueño político”. En Lusnich, M. L. y Piedras, P. (ed): *Una historia del cine político argentino: formas, estilos y registros (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.
- Piñuel, J.L. (2002): “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”, *Estudios de sociolingüísticas*, n3, pp. 1-42.
- Pizzi, A. y Bonet, R. (2011): “Acción colectiva, autogestión y economía social. El caso de las fábricas recuperadas”, *Revista de Estudios Sociales*, n42, pp. 57-70.
- Plantinga, C. (2007-08): “Caracterización y ética en el género documental”, *Archivos de la filmoteca*, n57, pp. 46-67.
- Ranciere, J. (2010): “Malaise dans l’esthetique”. En Ruby, C; *Ranciere y lo político*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Rebón, J. (2006): “Las empresas recuperadas por sus trabajadores en Argentina”, *Cuadernos de relaciones laborales*, n24, pp. 149-172.
- Rebón y Salgado (2009): “Desafíos emergentes de las empresas recuperadas: de la imposibilidad teórica a la práctica de la posibilidad”. En Observatorio de la Economía Latinoamericana, n119. Disponible en: <http://goo.gl/0tXhSm>. Consultado el 28 de junio de 2016.
- Rodríguez, E. (2006): “La democracia en cuestión. Caracterizaciones de la “crisis de representación”. En: González, M. y Salanueva, O; *Las asambleas barriales y el grito Que se vayan todos*. Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata.
- Salinas, L.A. (2013): “Gentrificación en la ciudad latinoamericana. El caso de Buenos Aires y Ciudad de México”, *Geographos*, n44, vol. 4, pp. 283-307. Disponible en: <http://goo.gl/ARV2NA> Consultado el 28 de junio de 2016.
- Salvia, S. (2014): “La caída de la Alianza. Neoliberalismo, conflicto social y crisis política en Argentina”, en *COLINT*, n84, pp107-138.
- Sarlo, B. (2002): “¿El dilema”, *Punto de Vista* n74, pp.1-8.
- Schefer, R. (2014): “Militante y experimental. Apuntes sobre la política y la estética en el cine de intervención argentino”, *Imagofagia*, n9, Disponible en: <https://goo.gl/78vT3V>. Consultado el 28 de junio de 2016.

- Settanni, S. (2006): "La representación acerca de los piqueteros construida por La Nación", Cutral Co/Plaza Huincul 1996-97-Buenos Aires, 2004, *Cuestión*, n12. Disponible en: goo.gl/GN0Omd. Consultado el 13 de septiembre de 2016.
- Sidicaro, R. (2002): "Las desintegraciones institucionales argentinas y sus consecuencias sociales", *Punto de vista*, n72, pp37-41.
- Soler, LL. (2003): "El documental como género inseparable de la ficción cinematográfica". En Francés, M., *La producción de documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión*, Cátedra, Madrid.
- Svampa, M. (2003): "Las dimensiones de las movilizaciones sociales en Argentina: un balance necesario", *Revista Multitudes*, Buenos Aires. Disponible en: <http://goo.gl/U15apd> Consultado el 28 de junio de 2016.
- Svampa, M. (2004): "Movimientos sociales y nuevas prácticas políticas en Argentina. Las organizaciones piqueteras", *Nómada*, n20, pp113-126. Disponible en <http://goo.gl/aat8nI>. Consultado el 28 de junio de 2016.
- Svampa, M. (2011): "Argentina, una década después. Del "que se vayan todos" a la exacerbación de lo nacional-popular", *Nueva Sociedad*, n235, pp17-34.
- Taquini, G. (2008): "Tiempos de vídeo argentino". En La Ferla, J. (comp): *Historia crítica del vídeo argentino*, Fundación Eduardo F. Constantini, Buenos Aires.
- Traversso, E. (2002): "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En Franco, M. y Levín, F. (comp): *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires.
- Valensi, L. (1998): "Autores de la memoria, guardianes del recuerdo, medios mnemotécnicos. Cómo perdura el recuerdo de los grandes acontecimientos", *Ayer*, n32, pp. 57-68.
- Velasco, J.J. (2001): "Argentina, anatomía de una crisis", *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, 12, pp120-125.
- Vezzetti, H. (2002): "Escenas de la crisis", *Punto de vista*, número 72, pp. 32-37.
- Vezzetti, H. (2007): "Conflictos de la memoria en Argentina. Un estudio histórico de la memoria social". En Perotin-Dumon, A. (dir): *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Disponible en <http://goo.gl/Sefpqa>. Consultado el 7 de junio de 2016.
- Vidal Folch, L. y Del Río, A. (2015): "El default como impulso hacia una política económica heterodoxa. Una aproximación a los casos de Argentina y Ecuador", *Revista de Economía Crítica*, n19, pp100-121.

- Villanova, N. (2014a): “La organización política de los cartoneros en la ciudad de Buenos Aires: 1997-2012. Aportes para una caracterización en su desarrollo político”, *Cuadernos de Gendes*, n87, pp127-156.
- Villanova, N. (2014b): “Los cartoneros y la estatización de su condición como población sobrante por el capital por medio de cooperativas. Ciudad de Buenos Aires 2002-2012”, *Revista Trabajo y Sociedad*, n23, pp. 67-91.
- Wallis, B. (1990): “Democracy and Cultural Activism”. En Wallis, B. (ed): *Democracy. A Project by Group Material, Discussions in Contemporary Culture*, The New York Press Press. Nueva York.
- Webcertain-Comscore, (2015): “América Latina. Cuota del mercado de búsqueda de 2014”. En Katz, R.: *El ecosistema y la economía digital en América Latina*, Ariel, Barcelona.

2.3. Catálogos, bases de datos y páginas web de documentalistas

- Ekekocine. (2012): “Productora audiovisual perteneciente a Sebastián Menassé”. Disponible en: <http://goo.gl/n84s8v>
- Estudios Pacífico. (2016): “Estudios Pacífico. Realización y desarrollo de proyectos para cine y televisión”. Disponible en: <http://goo.gl/dtIY7w>
- Cine en movimiento. (2012): “Asociación Civil Cine en Movimiento”. Disponible en: <http://goo.gl/brkLSc>
- Riposati, L. (2011): “Mosconi. Abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad”. Disponible en: <http://goo.gl/5EMVIM>
- Mastrosimone, M. (2016): “Verónica Mastrosimone. Fotógrafa”. Disponible en: <http://goo.gl/rfElGd>
- Ardito, E. y Molina, V; (2013): “Films”. Disponible en <http://goo.gl/gXsGQT>
- Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina, ADN. (2016): “Socios activos”. Disponible en <http://goo.gl/YIuSgn>
- Avi Films (2012): “Blog de Francisco Mattiozi”. Disponible en: <http://goo.gl/AY2ZRo>
- Cine Nacional (2001-2016): “Acerca de”. Disponible en www.cinenacional.com
- Contraimagen (2012): “Cine, arte y política revolucionaria”. Disponible en <http://goo.gl/23jz1g>
- Documentalistas Argentinos, DOCA (2014): “Asociados”. Disponible en <http://goo.gl/EIdGwr>
- Grupo Alavío (2004): “Películas”. Disponible en <http://goo.gl/xyf0CH>

- Grupo Boedo Films (2014): “Películas”. Disponible en <http://goo.gl/k7rvFH>
- Grupo Cine Insurgente (2005): “Producciones Cine Insurgente”. Disponible en <http://goo.gl/uHLXJV>
- Grupo Mascaró Cine Americano. (2012): “Filmografía”. Disponible en <http://goo.gl/ksVo1K>
- Grupo Ojo Obrero. (2012): “Películas”. Disponible en <http://goo.gl/x7cCLU>
- Grupo Primero de Mayo. (2002): “Matanza”. Disponible en <http://www.matanza.8k.com>.
- IMDb. (1990-2016): “Internet Movie Data Base”. Disponible en: <http://www.imdb.com>
- Lupe & Hijos Films. (2016): “Productora de Sergio Morkin”. Disponible en <http://goo.gl/BR4ShG>
- Mirra, M. (2009): “Miguel Mirra y los documentales”. Disponible en <http://goo.gl/WfxVV3>
- Musiak, D. (2013): “Diego Musiak”, cineasta. Disponible en <http://goo.gl/3d62lx>
- Proyecto de Cine Independiente, PCI. (2006): “Miembros del PCI”. Disponible en <http://goo.gl/52pzrf>
- Realizadores Integrales de Cine Documental, RDI. (2016): “Socios”. Disponible en <http://goo.gl/JYXKpt>
- Solanas, F. (2004): Fernando Solanas. “Sitio oficial”. Disponible en <http://goo.gl/VlDeTn>
- Subcomisión de documentalistas de la Asociación de Directores de Cine de Argentina. (2011), “Integrantes de Docu-DAC”. Disponible en <http://goo.gl/v5PgIJ>

II. FILMOGRAFÍA

1. PELÍCULAS DEL CORPUS

19/20

Dirección: Sebastián Menassé, Carolina Golder, Florencia Gemetro, Mariano Tealdi. **Cámara:** Sebastián Menassé. **Fotografía:** Sebastián Menassé, Mariano Tealdi. **Investigación:** Florencia Gemetro, Carolina Golder. **Guión:** Sebastián Menassé, Carolina Golder, Florencia Gemetro, Mariano Tealdi. **Montaje:** Sebastián Menassé. **Producción:** Sebastián Menassé, Carolina Golder, Florencia Gemetro, Mariano Tealdi. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 52 minutos.

Argentina latente

Dirección: Fernando Solanas. **Guión:** Fernando Solanas. **Fotografía y Cámara:** Fernando Solanas, Rino Provatto, Alejandro Fernández Mouján. **Montaje:** Fernando Solanas, Alberto Ponce, Mauricio Minotti. **Música:** Gerardo Gandini. **Producción:** Fernando Solanas, Pablo Rovito. **Postproducción:** Matías Alejandro Kamijo. **País:** Argentina, España, Francia. **Año de producción:** 2007. **Duración:** 97 minutos.

Argentinazo, comienza la revolución

Dirección: Grupo Ojo Obrero. **Guión:** Grupo Ojo Obrero. **Fotografía y cámara:** Grupo Ojo Obrero. **Montaje:** Grupo Ojo Obrero. **Producción:** Grupo Ojo Obrero. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 19 minutos.

Bonanza, en vías de extinción

Dirección: Ulises Rosell. **Guión:** Ulises Rosell. **Fotografía:** Guillermo Nieto. **Montaje:** Nicolás Goldbart. **Producción:** Ulises Rosell. **Música:** Kevin Johansen. **Sonido:** Federico Esquerro. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2003. **Duración:** 80 minutos.

Caballos en la ciudad

Dirección: Ana Gershenson. **Guión:** Ana Gershenson. **Fotografía y cámara:** Guido Filippi. **Música:** Andrea Prodan, Mariano Zukerfeld. **Sonido:** Gaspar Scheuer. **Montaje:** Alberto Ponce. **Producción:** Ana Gershenson, Gastón Bassa. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2006. **Duración:** 80 minutos.

Cartoneros de Villa Itatí

Dirección: Ana Cacopardo, Ingrid Jaschek, Eduardo Mignogna, Andrés Irigoyen, Pablo Spinelli. **Guión:** Ana Cacopardo, Ingrid Jaschek, Eduardo Mignogna, Andrés Irigoyen. **Entrevistas:** Ana Cacopardo. **Producción:** Pablo Spinelli. **Cámara y Fotografía:** Andrés Irigoyen. **Capacitación:** Andrés Irigoyen, Eduardo Mignogna. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2003. **Duración:** 47 minutos.

Colegiales, asamblea popular

Dirección: Gustavo Laskier. **Guión:** Nicolás Solezzi. **Cámara:** Gustavo Laskier, Sergio Morkin. **Montaje:** Gustavo Laskier, Fernando Bronfman. **Sonido:** Damián Pinto. **Producción:** Romina Smiraglia, Mariana Cavagnaro. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2006. **Duración:** 63 minutos.

Corazón de fábrica

Dirección y Producción: Virna Molina, Ernesto Ardito. **Investigación, Guión, Cámara y Montaje:** Virna Molina, Ernesto Ardito. **Diseño y mezcla de sonido:** Virna Molina, Ernesto Ardito. **Música Original:** Ernesto Ardito. **Sonido Directo:** Guillermo Kohen. **Asistentes de Producción:** Laura Heredia, Guillermo Kohen. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2008. **Duración:** 120 minutos.

Darío Santillán, la dignidad rebelde

Dirección: Miguel Mirra. **Asistentes de dirección:** Clara S. Yamada, Joaquín Gómez. **Producción:** Susana Moreira. **Asistentes de producción:** Miguel Mazzeo, Pablo Solana. **Guión:** Miguel Mirra. **Edición:** Miguel Mirra. **Cámara:** Miguel Mirra, Clara S. Yamada, Sabrina Jones. **Música:** Farolitos, Apocalyptica, Marcial Bareiro. **Archivo:** Frente Popular Darío Santillán. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2012. **Duración:** 100 minutos.

Deuda, quien le debe a quien

Dirección: Jorge Lanata, Andrés Schaer. **Guión:** Jorge Lanata, Andrés Schaer y Jorge Domenech. **Producción:** Pablo Bossi, Ariel Saúl. **Música:** Daniel Tarrad, Andrés Goldstein. **Sonido:** Carlos Abbate, José Luis Díaz. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 90 minutos.

El tren blanco

Dirección: Nahuel García, Ramiro García, Sheila Pérez Giménez. **Guión:** Nahuel García, Ramiro García y Sheila Pérez Giménez. **Producción:** Luis Ángel Bellaba, Carlos Rizzuti. **Fotografía:** Javier Villazón. **Cámara:** Nahuel García, Ramiro García, Javier Villazón. **Sonido:** Gerardo Kalmar, Dante Amoroso. **Montaje:** Nahuel García, Ramiro García y Sheila Pérez Giménez. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 80 minutos.

Espejo para cuando me pruebe el smoking

Dirección: Alejandro Fernández Mouján. **Guión:** Alejandro Fernández Mouján. **Fotografía:** Alejandro Fernández Mouján. **Producción:** Marcelo Céspedes, Paola Pernicone. **Sonido:** Gaspar Scheue, Diego Gat. **Montaje:** Eulalie Korenfeld, Alejandro Fernández Mouján. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2005. **Duración:** 100 minutos.

Fusilados en Floresta

Dirección: Diego H. Ceballos. **Guión:** Diego H. Ceballos. **Producción:** Juan Domínguez, Marcelo Otero. **Montaje:** Diego H. Ceballos, Sebastián Romano. **Fotografía:** Facundo Echeguren. **Sonido:** Jorge A. Fortes. **Música:** Sebastián Romero. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2006. **Duración:** 100 minutos.

Fasinpat, fábrica sin patrón

Dirección: Daniele Incalcaterra. **Guión:** Daniele Incalcaterra. **Producción:** Daniele Incalcaterra, Javier Leoz, Pablo “Topi” Suárez. **Fotografía:** Daniele Incalcaterra. **Música:** Jorge Pernoff. **Sonido:** Gaspar Scheuer. **Montaje:** Fausta Quatrinni. **Post-producción:** Emiliano López. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 63 minutos.

Grissinópolis, el país de los grissines

Dirección: Darío Doria. **Guión:** Luis Camardella. **Cámara:** Darío Doria. **Producción:** Darío Doria, Luis Camardella, Naomi Massard. **Fotografía:** Darío Doria. **Sonido:** Martín de Aguirre, Sebastián Ruiz. **Música:** Martín de Aguirre, Sebastián Ruiz.

Montaje: Darío Doria. **País:** Argentina, Suiza. **Año de producción:** 2005. **Duración:** 81 minutos.

Habitación disponible

Dirección: Marcelo Burd, Diego Gachassin, Eva Poncet. **Asistente de dirección:** Pablo Zubizarreta. **Guión e Investigación:** Marcelo Burd, Diego Gachassin, Eva Poncet. **Producción:** Marcelo Burd, Diego Gachassin, Eva Poncet, Santiago Ponferrada. **Fotografía y Cámara:** Diego Gachassin. **Sonido:** Marcelo Burd, Fernando Vega, Hernán Gerard. **Montaje:** Eva Poncet. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2005. **Duración:** 80 minutos.

La bisagra de la historia

Dirección: Venteveo Video. **Producción:** Venteveo Video. **Fotografía y Cámara:** Venteveo Video. **Montaje:** Venteveo Video. **Sonido:** Venteveo Video. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 20 minutos.

La dignidad de los nadies

Dirección: Fernando Solanas. **Asistente de dirección:** Sebastián Gothold. **Guión:** Fernando Solanas. **Producción:** Fernando Solanas. **Cámara:** Fernando Solanas. **Asistente de cámara:** Rino Provatto, Alejandro Fernández Mouján. **Montaje:** Juan Carlos Macías, Martín Subirá. **Sonido:** Martín Grignaschi. **País:** Argentina, Brasil, Suiza. **Año de producción:** 2005. **Duración:** 120 minutos.

La mayor estafa al pueblo argentino

Dirección: Diego Musiak. **Producción:** Ana Musiak. **Cámara y Fotografía:** Sebastián Penacini. **Asistente de Cámara:** Guillermo Detanti. **Montaje:** Alejandro Zold. **Sonido y Música:** Esteban del Río, Lorena Larroque. **Locución:** Claudio Gustavo Prieto. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 90 minutos.

Las Madres en la rebelión popular

Dirección: Grupo Cine Insurgente. **Producción:** Grupo Cine Insurgente. **Fotografía y Cámara:** Grupo Cine Insurgente. **Montaje:** Grupo Cine Insurgente. **Sonido:** Grupo Cine Insurgente. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 37 minutos.

Matanza

Dirección: Grupo Primero de Mayo. **Investigación:** Rubén Delgado. **Producción:** Nicolás Battle, Fernando Menéndez. **Cámara y Fotografía:** Emiliano Penelas. **Sonido:** Nicolás Battle, Fernando Menéndez. **Montaje:** Rubén Delgado. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 73 minutos.

Memoria del saqueo

Dirección: Fernando Solanas. **Asistente de dirección:** Iván Gothold. **Guión:** Fernando Solanas. **Investigación:** Alcira Argumedo. **Producción:** Fernando Solanas, Alain Rozanes, Pierre Alain Meier. **Fotografía:** Fernando Solanas, Nicolás Pravatto, Alejandro Fernández Mouján. **Sonido:** Abelardo Kuschnir, Marcos Dickinson, Eric Vaucher. **Montaje:** Fernando Solanas, Juan Carlos Macías. **País:** Argentina, Francia. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 120 minutos.

Mosconi, abriendo los caminos de la resistencia y la dignidad

Dirección: Lorena Riposati. **Guión:** Lorena Riposati. **Producción:** Nicolás Di Giusto, Lorena Riposati. **Fotografía:** Lorena Riposati, Osvaldo Ponce. **Sonido:** Osvaldo Ponce. **Montaje:** Lorena Riposati. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2011. **Duración:** 101 minutos.

Oscar

Dirección: Sergio Morkin. **Producción:** Sergio Morkin, Nicolás Avruj, Romina Smiraglia. **Fotografía:** Federico Serafín, Nicolás Avruj, Sergio Morkin. **Cámara:** Sergio Morkin, Federico Serafín, Nicolás Avruj, Sebastián Menassé. **Montaje:** Andrea Yannino, Sebastián Schindel, César Custodio, Sergio Morkin, Federico Martignoni, Nicolás Avruj. **Música:** Miguel Rausch. **Sonido:** Carolina Sandoval, Gaspar Scheuer. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 61 minutos.

Piqueteras

Dirección: Malena Bystrowicz, Verónica Mastrosimone. **Producción:** Malena Bystrowicz, Verónica Mastrosimone, Miguel Magud. **Cámara:** Malena Bystrowicz. **Montaje:** Malena Bystrowicz. **Foto fija:** Verónica Mastrosimone. **Sonido y Música Original:** Miguel Magud. **Postproducción:** Malena Bystrowicz, Verónica

Mastrosimone, Miguel Magud. Telma Luzzini. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 45 minutos.

Pochormiga

Dirección: Francisco Matiozzi. **Asistente de dirección:** Valeria Simich, M. Florencia Vallarella. **Producción:** Valeria Simich, M. Florencia Vallarella. **Asistente de producción:** Nicolás Calvillo. **Cámara:** Roberto Cribb, Francisco Matiozzi. **Fotografía:** Roberto Cribb. **Edición:** Nicolás Calvillo, Francisco Matiozzi. **Locución:** Quique Pesoa. **Texto “Pochormiga”:** Gustavo Martínez. **Animación:** Gastón Soso, Carolina Gorriz. **Postproducción sonido:** Ernesto Figge. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 31 minutos.

Por un nuevo cine, en un nuevo país

Dirección: Fernando Krichmar, Myriam Angueira. **Producción:** Alejandra Guzzo, Natalia Polito. **Guión:** Fernando Krichmar, Myriam Angueira. **Investigación:** Natalia Vinelli. **Cámaras:** Fernando Krichmar, Dionisio Cardozo, Natalia González, Pedro Acuña, Claudio Remedi, Nahuel Scherma, Matías Artese, Lorena Riposati, Guillermo Caviasca, Fabián Pierucci, Alejandra Guzzo. **Montaje:** Fernando Krichmar, Myriam Angueira, Omar Neri. **Música:** Las manos de Filippi, Carajo. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 20 minutos.

Vida en Falcon

Dirección: Jorge Gaggero. **Guión:** Pablo Frendik, Jorge Gaggero. **Producción:** Verónica Cura, Marina Zaising. **Cámara y fotografía:** Ignacio Gaggero, Jorge Gaggero. **Montaje:** Miguel Schverdfinger, Alejandro Peláez, Pablo Fendrik. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2005. **Duración:** 68 minutos.

2. PELÍCULAS CITADAS

- ¡Que viva Gualeguaychú!* (Miguel Mirra, 2005)
- ¿Quién mayó a Mariano Ferreyra?* (Grupo Ojo Obrero, 2013)
- 450* (Dario Doria, Luis Camardella, 2002)
- A los compañeros, la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987)
- Adela* (Eduardo Mignogna, 2000)
- Adolfo Pérez Esquivel, otro mundo es posible* (Miguel Mirra, 2010)

- Afroargentinos* (Diego Ceballos y Jorge Fortes, 2002)
- Agua de fuego* (Grupo Boedo Films, 1999)
- Agujeros en el techo* (Malena Bystrovicz, 2007)
- Al desierto* (Ulises Rosell, en post-producción)
- Alienícolas* (Grupo Adoquín Video, 1988)
- Antonio Das mortes* (Glauber Rocha, 1969)
- Aqueronte* (Ulises Rosell y Andrés Tambornino, 1994)
- Arnold Murphy* (Jorge Gaggero, 1999)
- Bajo tierra* (Diego Ceballos, 1993)
- Banderas de humo* (Alejandro Fernández Mouján, 1987)
- Buenos Aires, crónicas villeras* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1988)
- Buenos Aires, Montevideo, Buenos Aires* (Emiliano Penelas, 2006)
- Caminos del Chaco* (Alejandro Fernández Mouján, 1997)
- Campesinos* (Verónica Mastrosimone, Miguel Magud y Anna Felliou, 2004)
- Canción de amor en Valparaíso* (Emiliano Penelas, 2015)
- Cándido López, los campos de batalla* (José Luis García, 2006)
- Cantata de la tierra nuestra* (Miguel Mirra, 2012)
- Capitalism. A love story* (Michael Moore, 2009)
- Carnaval* (Francisco Matiozzi, 2013).
- Caro diario* (Nani Moretti, 1993)
- Cartas para Jenny* (Diego Musiak, 2007)
- Chapare* (Daniele Incalcaterra, 1990)
- Che: 40-80-50* (Francisco Matiozzi, 2008, sin acabar)
- Cien estados creativos* (Francisco Matiozzi, 2014-2016)
- Cien metros llanos* (Lorena Riposati, 1997)
- Cine argentino en la dictadura* (Lorena Riposati, 1998)
- Cleopatra* (Eduardo Mignogna, 2003)
- Contrasite* (Daniele Incalcaterra, Fausta Quatrinni, 2003)
- Corténla* (Ojo obrero, 2012)
- Crónica de una experiencia activista* (2012)
- Crónica de un extraño* (Miguel Mirra, 1989)
- Cuba Santa* (en post-producción)

- D-Humanos* (Ulises Rosell, Mariana Arruti, Lucía Rey, Rodrigo Paz, Carmen Guarini, Andrés Habegger, Pablo Nisenson, Miguel Pereira, Andrea Schellemborg y Javier De Silvio, 2011)
- Dadelillos capitales* (Gustavo Laskier, en postproducción)
- Damiana Kryggi* (Alejandro Fernández Mouján, 2015)
- De artistas y de locos* (Miguel Mirra, 2011)
- De ida y Vuelta* (Fernando Menéndez, 2011)
- Después del último tren* (Grupo Maskay, 1989)
- Diablo, familia y propiedad* (Grupo Cine Insurgente, 1999)
- Die Patriotin* (Alexander Kluge, 1979)
- Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964)
- E! True Hollywood Story* (Mark Cherry, 1996)
- El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925)
- El camino de Santiago* (2013)
- El caso Matías* (Eduardo Mignogna, 1985)
- El Charro de Totuquilla* (Sergio Morkin, 2016)
- El coraje del pueblo* (Jorge Sanjines, 1971)
- El cuerpo invisible* (Gustavo Laskier, 2015)
- El descanso* (Ulises Rosell y Andrés Tambornino, 2001)
- El desquite* (Eduardo Mignogna, 1983)
- El documental en movimiento* (Miguel Mirra, 2015)
- El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012)
- El faro del sur* (Eduardo Mignogna, 1998)
- El legado* (Andrea Schellemborg, 2015)
- El legado* (Fernando Solanas, 2016)
- El otro Maradona* (Ezequiel Luka y Gabriel Amiel, 2012).
- El perro andaluz* (Luis Buñuel, 1933)
- El profe* (Sergio Morkin, 2010)
- El provocador: primer filme en portuñol* (Grupo Adoquín Video Digital, 2011)
- El regreso de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982)
- El Rincón* (Ulises Rosell, 1993)
- El rostro de la dignidad. Memoria del MTD Solano*, (Grupo Alavío, 2001).
- El tiempo encontrado* (Eva Poncet, Marcelo Burd, 2015)
- El túnel de la lluvia* (Jorge Gaggero, 2002)

- El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987)
- El viaje* (Fernando Solanas, 1992)
- El viento* (Eduardo Mignogna, 2005)
- Elena* (Malena Bystrovicz, 2008)
- Elsa y su ballet*, 2012 y *Salud Rural*, 2014)
- En defensa de la tierra* (Miguel Mirra, 2012)
- En riesgo* (Miguel Mirra, 2003)
- Escuelazo* (Grupo Adoquín Video, 1992)
- Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1983)
- Fantasmas de la Patagonia* (Grupo Boedo Flms, 1996)
- Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984)
- Flop* (Eduardo Mignogna, 1990)
- Fortalezas* (Tomás Lipgot y Christoph Behl 2010)
- Fotos del alma* (Diego Musiak, 1995)
- Gaviotas blindadas I* (Mascaró Cine Amerciano, 2006)
- Gaviotas blindadas II* (Mascaró Cine Americano, 2008)
- *Gaviotas blindadas III* (Mascaró Cine Americano, 2009)
- Ginger Ninjas, rodando México* (Sergio Morkin, 2012)
- Goro, el que mueve los hilos* (Fernando Menéndez, 2015).
- Hard times and culture* (Juan Downey, 1990)
- Hasta donde dea* (Grupo Adoquín Vídeo, 2000)
- Heliox* (Diego Ceballos, 1999)
- Historias breves I* (Ulises Rosell, Andrés Tambornino, Jorge Gaggero, Daniel Burman, Adrián Caetano, Paula Hernández, Lucrecia Martel, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Pablo Ramos y Bruno Stagnaro, 1995)
- Historias clandestinas de La Habana* (Diego Musiak, 1997)
- Hitler, un film de Alemania* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977)
- Hombres de barro* (Grupo Maskay, 1987)
- JFK* (Oliver Stone, 1991)
- Juan Massé, un siglo después* (Sergio Iglesias, 2006)
- La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966)
- La batidora, radio en la escuela* (Gustavo Laskier, 2010)
- La eucaristía según Juan Uviedo* (Grupo Adoquín Video, 1989)
- La fuga* (Eduardo Mignogna, 2001)

- La guerra del fracking* (Fernando Solanas, 2013)
- La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985)
- La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968)
- La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993)
- La lucha, jugando con lo imposible* (Ana Quiroga, 2015)
- La máscara de la conquista* (Grupo Maskay, 1984)
- La mirada de los otros* (Fernando Solanas, 1980)
- La nube* (Fernando Solanas, 1998)
- La plaza de los collas* (Miguel Mirra, 2008)
- La próxima estación* (Fernando Solanas, 2008)
- La Raulito en libertad* (Eduardo Mignogna, 1975)
- La señal* (Eduardo Mignogna, 2007)
- La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2003)
- La toma del poder por parte de Luis XIV* (Roberto Rossellini, 1962)
- Laboratorio 3, ocupando el vacío* (Fernando Menéndez, 2006)
- Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933)
- Las Palmas, Chaco* (Alejandro Fernández Mouján, 2002)
- *Las penas son de nosotros* (2008)
- Las venas vacías* (Miguel Mirra, 2008)
- Lejos de casa* (Miguel Mirra, 2010)
- Lobochenko, el proyecto negado* (Gabriela Jaime, Claudio Remedi y Marcelo Burd, 1991)
- Los convidados de piedra* (Alejandro Fernández Mouján, 2004)
- Los cuerpos dóciles* (Diego Gachassin y Matías Scavaci, 2015)
- *Los desobedientes en las urnas* (2009)
- Los fotógrafos por ellos mismos* (Miguel Mirra, 2012)
- Los hijos de Fierro* (1972-8)
- Los irrecuperables. Historias de militancia y represión* (Ingrid Jaschek y Diego Díaz, 2006)
- Los nadies* (Ramiro García y Sheila Pérez Giménez, 2005)
- Los ojos abiertos de América Latina* (Miguel Mirra, 2014)
- Los ojos cerrados de América Latina* (Miguel Mirra, 2009)
- Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001)
- Los resistentes* (Alejandro Fernández Mouján, 2009)

- Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)
- Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973)
- Los últimos* (Miguel Mirra, 2007)
- Los últimos días del Che* (Jorge Lanata, 2008)
- M* (Nicolás Prividera, 2007)
- Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964)
- Mala Junta '76* (Eduardo Aleverti, Pablo Mistein, Javier Rubel, 1996)
- Maldón* (Grupo Adoquín Video, 1990)
- Malvinas, tan lejos tan cerca* (Jorge Lanata, 2007)
- Mari Carmen* (Sergio Morkin, 2015)
- Mariposas negras* (Lorena Riposati, 2015)
- Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968)
- Matar al abuelito* (Eduardo Mignogna, 1993)
- Memoria, vacuna contra la muerte* (Lorena Riposati, 2003)
- Moana* (Robert Flaherty, 1926)
- Montenegro* (Jorge Gaggero, 2012)
- Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994)
- Moreno* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2012)
- Mujeres de la mina* (Malena Bystrovicz y Loreley Unamuno, 2014)
- Murales* (Francisco Matiozzi, 2016)
- Nación Mapuche* (Fausta Quatrinni, 2007)
- Nanuk, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922)
- Nación* (Ernesto Ardito, 2010)
- No te mueras sin decirme dónde vas* (Eliseo Subiela, 1995)
- Norita, Nora Cortiñas* (Miguel Mirra, 2013)
- Now* (Santiago Álvarez, 1965)
- Octubre* (Sergei Eisenstein, 1928)
- Ojos que no ven* (Ana Cacopardo, Ingrid Jaschek y Andrés Irigoyen, 2009)
- Operación México* (Francisco Matiozzi, 2006-7, sin acabar)
- Oruguitas* (Diego Musiak, 2011).
- Palombella Rossa* (Nani MOrretti, 1989)
- Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000)
- Paseo* (Emiliano Penelas, 2009)
- Pasivos* (Grupo Adoquín Video, 1991)

- Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Fernando Solanas- Octavio Getino, 1971)
- Perón: La revolución justicialista* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1971)
- Plaza Roja* (Daniele Incalcaterra, 1989)
- Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2002)
- Pozo de zorro* (Miguel Mirra, 1996)
- Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Mouján, 2007)
- Quilombo* (Carlos Diegues, 1986)
- Radio Bikini* (Robert Stone, 1988)
- Raymundo* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2001)
- Reflexión ciudadana* (Fernando Solanas, 1963)
- Resistencia en Cerro Chato* (Miguel Mirra, 2011)
- Roger & Me* (Michael Moore, 1986)
- Rojos* (Warren Beatty, 1981)
- Sans soleil* (Chris Marker, 1982)
- Schafhauss, casa de ovejas* (Gustavo Cabaña, Alberto Masliah y Lucas Santa Ana, 2011)
- Seguir andando* (Fernando Solanas, 1962)
- Seing red* (Jim Klein y Julia Reichert, 1983)
- Señora Beba- Cama Adentro* (Jorge Gaggero, 2005)
- Seré millones, el mayor golpe a las finanzas de la dictadura* (Grupo Cine Insurgente y Grupo Mascaró Cine Americano, 2014)
- Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- Sin confirmación* (Grupo Maskay, 1982)
- Sinfonía para Ana* (Virna Molina y Ernesto Ardito, en post-producción)
- Sofacama* (Ulises Rosell, 2006).
- Sol de otoño* (Eduardo Mignogna, 1996)
- Solo cuando respiro* (Jorge Gaggero, 1994)
- Solo se escucha el viento* (Alejandro Fernández Mouján, 2004/2007)
- Sordo* (Marcos Martínez, 2014)
- Sur* (Fernando Solanas, 1988)
- Surname Viet Given Name* (Trinh T. Minh-ha 1989)
- Tangos, el exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985)
- Te besaré mañana* (Diego Musiak, 2001)

- Tercer Tiempo* (Lorena Riposati, 2000)
- The good fight* (Noel Buckner, Mary Dore y Sam Sills, 1984)
- The secret sea* (Jorge Gaggero, 2001)
- The Wobblies* (Stewart Bird, 1979)
- Tiempos de gloria* (Edward Zwick , 1989)
- Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936)
- Tierra de Avellaneda* (Daniele Incalcaterra, 1995)
- Tierra sublevada I: Oro impuro* (Fernando Solanas, 2009)
- Tierra sublevada II: Oro negro* (Fernando Solanas, 2011)
- Tierra y Asfalto* (Miguel Mirra, 2002)
- Tiré Dié* (Fernando Birri, 1956)
- Tras la pantalla* (Marcos Martínez, 2015)
- Tres minutos de mar* (Emiliano Penelas, 2010)
- Un amor de película* (Diego Musiak, 2012),
- Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, 2006)
- Un día en Constitución* (Juan Dickinson y Enrique Cortés, 2010),
- Un día en el paraíso* (Eduardo Mignogna, 1995)
- Un pedazo de tierra* (Jorge Gaggero, 2000)
- *Un pueblo de nuestro mapa* (2011)
- Vladimir en Buenos Aires* (Diego Gachassin, 2003).
- Yaipota ñande igui: queremos nuestra tierra* (Lorena Riposati, 2006)
- Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003)
- *Yo pregunto a los presentes* (Cine Insurgente, 2006-7)

3. SERIES DE TV CITADAS

- 26 personas para salvar el mundo* (Guido Tomio, 2011)
- 9 mm. Crímenes a la medida de la historia* (Ulises Rosell, 2007)
- Bien de familia* (Jorge Gaggero, 2013)
- BRIC: Brasil, Rusia, India y China* (Guido Tomio, 2010)
- Como el barro* (Miguel Mirra, 1993)
- Conurbano* (Jorge Gaggero, 2015)
- Cuerpos y Armas* (Miguel Mirra, 1994)
- Diálogos del Bicentenario* (Ulises Rosell, Lucía Cedrón, Enrique Bellande y Hernán Belón, 2011)

- El futuro es nuestro* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2014)
- Escuelas Argentinas* (Bruno Stagnaro, 2006-2008)
- Fronteras argentinas* (Jorge Gaggero, Pablo Trapero, Albertina Carri, Diego Lerman, Andrés Di Tella, Cristian Pauls, Gianfranco Quattrini, Sergio Wolf, Enrique Bellande, Ignacio Masllorens y Eduardo Yedlin, 2007)
- Laberinto* (Miguel Mirra, 1989)
- Los sónicos, una historia de rock argentino* (Ulises Rosell y Gastón Portal, 2011)
- Memoria Iluminada I: Alejandra Pizarnik* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2011)
- Memoria Iluminada I: Raymundo Gleyzer* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2011)
- Memoria Iluminada II: Francisco “Paco” Urondo* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2012)
- Memoria Iluminada II: María Elena Walsh* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2012)
- Memoria Iluminada III: Adolfo Bioy Casares* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2015)
- Memoria Iluminada III: Jorge Luis Borges* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2015)
- Memoria Iluminada III: Julio Cortázar* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2015)
- Militantes* (Francisco Matiozzi, 2012)
- Pequeños Universos* (Bruno Stagnaro, Andrés Irigoyen, Ferderico Sefain, Gabriel Stagnaro, Ulises Rosell, 2008)
- Pueblos Originarios* (Ulises Rosell, Martín Subira, Natalia Bacalini, Maximiliano Ezzaoui, Fernando Molnar, Marcel Cluzet, Fernando Nogueira e Ignacio Hernaiz, 2009)
- Vecinos* (Francisco Matiozzi, 2012)
- 8M: Mujeres extremas* (Diego Gachassin, 2012)

4. PROGRAMAS DE TV CITADOS

- Detrás de las noticias* (América tv, 2001-2002)
- Edición Plus* (Telefé, 1991-1996)
- Ficciones de lo real* (Canal 7, 2007-2012)
- Historias debidas* (Canal 7, 2000-2002; Canal Encuentro, 2007-2012)
- Historias debidas Latinoamérica* (Canal Encuentro, 2012-actualidad)

III. ENTREVISTAS DE ELABORACIÓN PROPIA

NOMBRE	FILIACIÓN	LUGAR Y FECHA DE REALIZACIÓN
Angueira, Myriam	Documentalista. Profesora de cine.	Buenos Aires, Argentina. 21 de julio de 2015.
Antín, Manuel	Director de cine. Ex director del Instituto Nacional de Cine (INC). Fundador y actual director de la Universidad del Cine (FUC).	Buenos Aires, Argentina. 20 de agosto de 2015.
Aprea, Gustavo	Investigador Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS).	Buenos Aires, Argentina. 21 de julio de 2015.
Ardito, Ernesto	Director de cine.	Buenos Aires, Argentina. 30 de junio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Mayo 2013-Mayo 2015.
Batlle, Nicolás	Documentalista. Productor de cine. Ex miembro del Grupo de Cine Primero de Mayo.	Vía email desde Argentina. Enero 2015.
Bernades, Horacio	Crítico de cine en <i>Página/12</i> . Ex integrante de <i>El Amante Cine</i> .	Buenos Aires, Argentina. 17 y 24 de agosto de 2015.
Bruck, Violeta	Documentalista. Miembro del grupo Contraimagen.	Buenos Aires, Argentina. 23 de julio de 2015.
Burd, Marcelo	Documentalista. Profesor de cine.	Buenos Aires, Argentina. 14 de julio de 2015. Vía email en varias ocasiones. Febrero 2013-Agosto 2015.
Bustos, Gabriela	Investigadora Universidad de Buenos Aires (UBA)	Buenos Aires, Argentina. 12 de agosto de 2015.
Bystrovicz, Malena	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina. 6 de julio de 2015. Vía email en varias ocasiones. Diciembre 2014-Julio 2015.

Cacopardo, Ana	Periodista. Documentalista.	La Plata, Buenos Aires, Argentina. 20 de julio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Marzo 2013-Agosto 2015.
Campo, Javier	Investigador Universidad de Buenos Aires (UBA)	Buenos Aires, Argentina. 23 de julio de 2015.
Carolina Golder	Artista plástica. Miembro de Grupo de Arte Callejero (GAC).	Vía email desde Argentina. Enero de 2015.
Ceballos, Diego	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina 3 de julio de 2015. Vía email en varias ocasiones. Abril 2013-Agosto 2015.
Céspedes, Marcelo	Documentalista. Productor. Profesor de cine.	Buenos Aires, Argentina. 28 de julio de 2015.
Cremonte, Juan Pablo	Investigador Universidad Nacional de General Sarmiento.	San Miguel, Buenos Aires, Argentina. 12 de agosto de 2015.
Cristian Pauls	Director de cine. Profesor de cine.	Buenos Aires, Argentina. 19 de agosto de 2015.
De la Puente, Maximiliano	Investigador Universidad de Buenos Aires (UBA)	Buenos Aires, Argentina. 7 de julio de 2015.
Delgado, Rubén	Documentalista. Ex miembro del Grupo de Cine Primero de Mayo.	Vía email desde Buenos Aires, Argentina. Marzo de 2015.
Diapola, Esteban	Investigador Universidad de Buenos Aires (UBA)	Buenos Aires, Argentina. 15 de julio de 2015.
Doria, Darío	Documentalista	Buenos Aires, Argentina. 8 de julio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones Diciembre 2014-Agosto 2015.
Echeverría, Carlos	Documentalista. Periodista.	Buenos Aires, Argentina. 25 de julio de 2015.
Escobar, Patricio	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina. 11 de agosto de 2015.
Espejo, Pablo	Documentalista. Miembro del grupo Adoquín Vídeo	Buenos Aires, Argentina. 9 de julio de 2015.

	Digital.	
Fernández Mouján, Alejandro	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina. 26 de junio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Mayo 2013-Abril 2016.
Gachassin, Diego	Documentalista. Profesor de cine.	Buenos Aires, Argentina. 16 de agosto de 2015. Vía email en varias ocasiones. Junio 2014-Agosto 2015.
Gaggero, Jorge	Director de cine.	Buenos Aires, Argentina. 3 de julio de 2015.
García, Ramiro	Documentalista	Santos Lugares, Buenos Aires, Argentina. 31 de julio de 2015.
Garisto, Aníbal	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina. 21 de agosto de 2015.
Guarini, Carmen	Documentalista. Productora. Profesora de cine.	Buenos Aires, Argentina. 3 de agosto de 2015.
Guzzo, Alejandra	Documentalista. Miembro del grupo Cine Insurgente. Profesora de cine.	Buenos Aires, Argentina. 7 de julio de 2015.
Habbeger, Andrés	Documentalista	Buenos Aires, Argentina. 18 de agosto de 2015.
Hoiyman, Alejo	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina. 3 de agosto de 2015.
Incalcaterra, Daniele	Director de cine.	Buenos Aires, Argentina. 26 de junio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Mayo 2013-Junio 2015.
Irigoyen, Andrés	Realizador de televisión. Documentalista.	Vía email desde Argentina. Octubre de 2015.
Jaime, Gabriela	Documentalista. Miembro del grupo Boedo Films y del grupo Contraimagen.	Buenos Aires, Argentina. 14 de julio de 2015.
Jaschek, Ingrid	Periodista. Documentalista.	Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Enero-Septiembre de 2015.
Krichmar, Fernando	Documentalista. Miembro del grupo Cine Insurgente.	Buenos Aires, Argentina. 1 de julio de 2015.

Laskier, Gustavo	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina. 24 de junio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Marzo 2013-Marzo 2016.
Mastrosimone, Verónica	Documentalista. Fotógrafa. Profesora de cine.	Buenos Aires, Argentina. 18 de agosto de 2015. Vía email en varias ocasiones. Diciembre 2014-Agosto 2015.
Matiozzi, Francisco	Documentalista. Director de cine. Profesor de cine.	Rosario, Santa Fe, Argentina. 10 de julio de 2015. Vía email en varias ocasiones. Mayo 2013-October 2015.
Mato, Miguel	Director de cine.	Buenos Aires, Argentina. 19 de agosto de 2015.
Maturano, Silvia	Documentalista. Miembro del grupo Adoquín Video Digital.	Buenos Aires, Argentina. 9 de julio de 2015.
Menassé, Sebastián	Documentalista.	Buenos Aires, Argentina. 30 de julio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Enero 2015-Enero 2016.
Menéndez, Fernando	Documentalista.	Vía email desde España en varias ocasiones. Enero-marzo 2015.
Mirra, Miguel	Director de cine.	Buenos Aires, Argentina. 13 de julio de 2015. Vía email en varias ocasiones. Enero 2015.
Morkin, Sergio	Documentalista.	Vía email desde México en varias ocasiones. Mayo 2013-Diciembre 2015.
Musiak, Diego	Director de cine.	Buenos Aires, Argentina. 7 de julio de 2015. Vía email desde Argentina. Diciembre de 2014.

Neri, Omar	Documentalista. Montajista. Miembro del grupo Cine Insurgente y del grupo Mascaró Cine Americano.	Buenos Aires, Argentina. 20 de julio de 2015.
Penelas, Emiliano	Documentalista. Fotógrafo. Profesor de cine.	Buenos Aires, Argentina. 28 de julio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Mayo 2013-Julio 2015.
Pérez Giménez, Sheila	Documentalista.	Vía email desde Argentina. Septiembre 2015.
Piedras, Pablo	Investigador Universidad de Buenos Aires (UBA)	Buenos Aires, Argentina. 27 de julio de 2015.
Pierucci, Fabián	Documentalista. Miembro del grupo Alavío	Buenos Aires, Argentina. 8 de julio de 2015.
Ponce, Agustín	Realizador audiovisual. Ex miembro del grupo Venteveo Vídeo.	Buenos Aires, Argentina. 21 de agosto de 2015.
Poncet, Eva	Documentalista. Montajista. Profesora de cine.	Buenos Aires, Argentina. 18 de agosto de 2015. Vía email en varias ocasiones. Febrero 2015.
Reyero, Pablo	Director de cine	Buenos Aires, Argentina. 13 de agosto de 2015.
Riposati, Lorena	Documentalista. Ex miembro del grupo Cine Insurgente. Profesora de cine.	Buenos Aires, Argentina. 13 de julio de 2015. Vía email en varias ocasiones. Abril 2013-Julio 2015.
Rosell, Ulises	Director de cine. Profesor de cine.	Buenos Aires, Argentina. 17 de julio de 2015. Vía email en varias ocasiones. Mayo 2013-diciembre 2015
Simoncini, Mónica	Documentalista. Miembro del grupo Mascaró Cine Americano.	Buenos Aires, Argentina. 20 de julio de 2015.
Simone, Lucía	Fotógrafa. Miembro del grupo Contraimagen. Ex miembro del grupo	Buenos Aires, Argentina. 1 de agosto de 2015.

Venteveo Vídeo.		
Spinelli, Pablo	Periodista.	Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Enero-septiembre de 2015.
Tealdi, Mariano	Fotógrafo.	Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Enero de 2015.
Vainikoff, Luis	Ex propietario del Cine Cosmos de Buenos Aires.	Buenos Aires, Argentina. 17 de agosto de 2015.
Vasco, Hernán	Documentalista. Miembro del grupo Ojo Obrero.	Buenos Aires, Argentina. 22 de julio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Febrero-marzo 2015
Zukelfeld, Mariano	Investigador Universidad de Buenos Aires (UBA)	Buenos Aires, Argentina. 9 de julio de 2015. Vía email desde Argentina en varias ocasiones. Mayo 2013-julio 2015

Anexos:
Anexo I: Fichas de análisis. Una introducción

La primera de las fichas de análisis engloba los aspectos estructurales y formales que contenían los documentales que configuraron el corpus de análisis. La misma se estructuró en diez categorías y sus correspondientes subcategorías. Su diseño final se encuentra en la página XX.

- 1) Datos de referencia: Esta sección cumple una función de identificación, y incluye el título del documental que se está analizando, el nombre del director, el número de la secuencia de la que se trata y la duración de la misma.
- 2) Temas: En esta sección se enumeran los temas que aborda la secuencia, tanto a nivel formal, con las acciones que realizan los sujetos, como a través de sus diálogos y alusiones. Este apartado permite conocer cuáles son los ejes temáticos en los que los relatos inciden más y cuáles pasan más desapercibidos.
- 3) Trama: Esta sección cumple una función narrativa. Aquí se registran los sucesivos acontecimientos que se desarrollan en un mismo espacio y tiempo durante la secuencia. Para ello cada ficha contiene una breve exposición de ella.
- 4) Datos cuantitativos de los sujetos: Este apartado sirve para hacer una primera aproximación al tratamiento de los sujetos que aparecen en el relato, así como a la relevancia que los mismos tienen a lo largo de las distintas secuencias. Por ello se tiene en cuenta el número de sujetos con diálogo que aparecen en la secuencia y se les identifica.
- 5) Puesta en escena: Aquí se procederá a hacer una descripción de la forma y composición de los elementos que forman parte de los encuadres que componen la secuencia. Estos son:
 - Lugar: puede funcionar únicamente como elemento que ubica a los sujetos del relato en un determinado espacio, pero también contener una dimensión semántica en sí mismo.
 - Vestuario: sirve para definir edad, clase social, raza o nacionalidad de los sujetos, pero también para caracterizar determinadas actitudes.
 - Iluminación: con este elemento se debe tener en cuenta la calidad, dirección, fuente y color. Se trata de un mecanismo retórico que permite delimitar, definir o poner de relieve determinados sujetos, objetos o lugares, dejando otros en un nivel secundario de atención.

6) Aspectos cinematográficos: En esta sección se analizarán los elementos de estilo que contiene cada secuencia, entre ellos:

- Color: Se verá si la secuencia está rodada en color o blanco y negro, así como si en ella se hace uso de algún filtro que genere otros efectos en la imagen. El uso del blanco y negro puede indicar temporalidad, porque en el momento en que se tomaron las imágenes la tecnología tenía ese límite, pero también pueden ejercer otro rol: el de evocar, debido a la capacidad del blanco y negro para centrar la mirada en determinados elementos del encuadre.
- Tipo de plano predominante: Se tendrá en cuenta el tamaño del plano que predomine a lo largo de la secuencia, y se destacará si en la misma se utiliza alguna excepción de este tipo que deba subrayarse.
- Transiciones: Se analizará qué dispositivos se utilizan para conectar una secuencia con otra. Estos pueden ser a través de fundidos, cortes, carteles, diálogos encadenados, etc.
- Presencia-ausencia de planos subjetivos: Se verá también si la secuencia contiene los denominados planos subjetivos, aquellos en los que se muestra lo que ven los sujetos que aparecen en ella.
- Altura de la cámara: Se hará constancia del lugar desde donde se registra la imagen: a la altura de los sujetos, por encima de ellos o a una altura menor.
- Ángulo de la cámara: Igualmente, se tendrá en cuenta el ángulo que utiliza la cámara. Aunque, como la altura, ambos registros pueden ser infinitos, los ángulos más frecuentes y que se computarán son tres: recto, picado, contrapicado. La función que éstos cumplan en el relato dependerán del contexto.
- Movimiento de la cámara: Se tendrá en cuenta la presencia de los distintos planos en movimiento que presente la secuencia, tanto travellings, como aquellos desplazamientos que la cámara realice sobre su propio eje o dentro del encuadre.
- Tratamiento del sonido: Se distinguirá entre el uso de voces, música y ruidos. Dentro de cada uno de estos elementos se tendrá en cuenta su procedencia (diegética o extradiegética, esto es: si forman parte de la historia o no), así como si es sincrónico (es decir, si el sonido coincide con la imagen que se proyecta o no). Con respecto a la voz se diferenciará entre una voz in (que interviene en la imagen), out (que apunta hacia la voz que interviene en la imagen), off (no perteneciente a la imagen: voz de un personaje narrador o monólogo interior) y

over (aquella que se instala en paralelo a las imágenes: la voz del narrador omnisciente).

7) Narración: En este apartado se registrará por lado, el orden que sigue la historia (empleo de flashbacks o flashforwards), así como el modo y voz narrativos que desarrolla. Esta sección, por tanto aborda elementos centrales de la enunciación.

8) Contexto histórico: Se anotarán los elementos o alusiones que hagan referencia a personajes y momentos históricos, así como a referencias temporales coetáneas, del tiempo en que se grabaron las imágenes que se exponen. Este apartado permitirá conocer la valoración que desde el documental se hace del pasado, por un lado, y ubicar en el tiempo los acontecimientos que se narran.

9) Tipos de imágenes utilizadas, material de archivo: Este apartado tendrá en cuenta el uso que en la secuencia se hace de las imágenes de archivo. Para ello, se diferenciarán las distintas imágenes de archivo en función de su procedencia (informativos de televisión, de archivos personales de los sujetos, etc); de si se produce un uso notable de fotografías, así como si aparecen extractos de periódicos y cartelería. Todos estos dispositivos se estudiarán tanto a nivel diegético como extradiegético ya que cumplen una función paratextual, que posiciona al autor pero a la vez condiciona la mirada del receptor.

10) Tipos de imágenes utilizadas, material contemporáneo: El último apartado recogerá el uso que se hace de los recursos. En este sentido, se contemplarán los recursos de verificación de archivo y de circunstancia. Además, se estudiarán los elementos de animación así como los recursos metafóricos que se proyecten y las funciones que dichas figuras ejerzan siguiendo la teoría de la metáfora integrada.

La segunda de las fichas de análisis se aproximó al estudio de los personajes presentes en los documentales. Para ello se atendió a la triple dimensión del personaje que contempla la teoría de Lajos Egri y a los roles que cumplía cada uno de ellos en las cintas, para lo que se siguieron las aportaciones de Algirdas Greimas. A cada uno de estos cuatro apartados se añadieron sus categorías correspondientes, cuya representación gráfica a modo de ejemplo está presente en la página XX.

1) El apartado que registra los rasgos físicos de los sujetos contiene seis aspectos:

- Nombre.
- Edad.
- Sexo.
- Nacionalidad.

- Aspecto físico
 - Manera de vestir.
- 2) La sección que recoge los datos sociopolíticos de los sujetos está dividida, a su vez, en diez apartados:
- Estado civil.
 - Si tiene hijos o no y qué número.
 - El tipo de tipo de relaciones familiares que presenta el documental.
 - La ocupación laboral que mantiene a lo largo del mismo.
 - Tipo de relaciones laborales que el documental deja ver.
 - Espacio en el que se mueve.
 - Nivel socioeconómico, dividido a su vez en bajo, medio o alto.
 - Nivel cultural, en el que se distingue, a su vez: sin estudios, estudios básicos, sin estudios pero con inquietudes y estudios superiores.
 - Forma de expresarse.
- 3) El tercero de los ámbitos de análisis de los sujetos es el que tiene que ver con los rasgos psicológicos de los mismos. Esta sección se divide en cinco subapartados:
- Personalidad.
 - Actitud que mantiene el sujeto a lo largo del documental.
 - Conflictos internos desarrolla.
 - Ideología política que profesa.
 - Si reconoce algún tipo de creencia religiosa.
- 4) Para Greimas, en un relato los personajes desarrollan seis funciones narrativas, siguiendo tres ejes: sujeto-objeto, ayudante-oponente, destinador-destinatario.

La última de las fichas aglutinó las categorías relacionadas con los testimonios que aparecían en cada uno de los documentales presentes en la muestra. Para su correcto estudio, se atendió a tres tipos de datos categorías diferentes y sus correspondientes subcategorías. Un ejemplo de esta ficha está presente en la página XX.

- 1) Aspectos referenciales: en esta sección se reflejará el título del documental, el número de declaración y su duración.
- 2) Aspectos sociopolíticos: aquí se contemplará el nombre del entrevistado, la ocupación o profesión que desempeña y cuál es su adscripción política.
- 3) Aspectos estructurales y formales: entre estos elementos se analizará el tipo de plano que se utiliza para cada declaración, en qué lugar se ubica la entrevista, qué palabras utiliza el entrevistado y los temas que se abordan durante la misma.

Anexo II
Ejemplos de fichas de análisis utilizadas

Ficha de análisis estructural y formal

I.- Datos de referencia

Nombre del documental	
Director	
Número de secuencia	
Duración	

II. Temas

Temas que aparecen en la secuencia	
------------------------------------	--

III. Trama

Descripción	Sujetos que aparecen	Desarrollo

IV. Datos cuantitativos de los sujetos

Nº sujetos con diálogo que aparecen	
Nº de sujetos sin diálogo que aparecen	
Sujetos con diálogo que aparecen	
Sujetos sin diálogo que aparecen	
Número de veces que aparecen los sujetos en la secuencia	

V.- Puesta en escena

Escenario	
Vestuario	
Iluminación	
Espacio	
Tiempo	

VI.- Aspectos cinematográficos

Color	
Tipo de plano predominante	
Tipo de transiciones	
Presencia-ausencia planos subjetivos	
Altura de la cámara	
Ángulo de la cámara	
Movimiento de la	

cámara	
Lente utilizada	
Sonido (música-diálogo-ruido): diegético-extradiegético, sincrónico-no sincrónico	

VII.- Narración

Narrador	
Narratario	
Orden de la historia (respecto a la secuencia anterior)	
Punto de vista	

VIII.- Contexto histórico

Referencias a personajes históricos	
Referencias a momentos históricos	
Referencias temporales, momento de la acción	

IX.- Tipos de imágenes utilizadas. Material de archivo

Según procedencia (personales, tv...)	
Fotografías	
Carteles	
Extractos de periódicos	

X.- Tipos de imágenes utilizadas. Material contemporáneo

Recursos de verificación de material de archivo	
Recursos metafóricos-alegóricos	
Animaciones	

Ficha de análisis de personaje

I.- Rasgos físicos

Nombre	
Edad	
Sexo	
Nacionalidad	
Aspecto Físico	
Forma de Vestir	

II.- Rasgos sociopolíticos

Estado Civil	
Hijos (Sí-No)	
Relaciones familiares	
Ocupación laboral	
Relaciones profesionales	
Actividades que realiza	
Nivel socioeconómico	
Nivel cultural	
Marco espacial en el que se mueve	
Forma de expresarse	

III.- Rasgos psicológicos

Personalidad	
Actitud	
Objetivos / Metas	
Conflictos Internos	
Ideología Política	
Creencias Religiosas	

IV.- Rol que desempeña

Sujeto	
Objeto	
Ayudante	
Oponente	
Destinador	
Destinatario	

Ficha de análisis de testimonio

I.- Aspectos referenciales

Nombre documental	
Número de declaración	
Duración	

II.- Aspectos sociopolíticos

Nombre entrevistado	
Profesión	
Adscripción política	

III.- Aspectos estructurales y formales

Plano utilizado	
Lugar de la entrevista	
Palabras que utiliza	
Temas que aborda	